THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR .... Constantin Olteanu

TITLE OF THESIS .... LE SYSTEME NARRATIF DE CLAUDE OLLIER

....

....

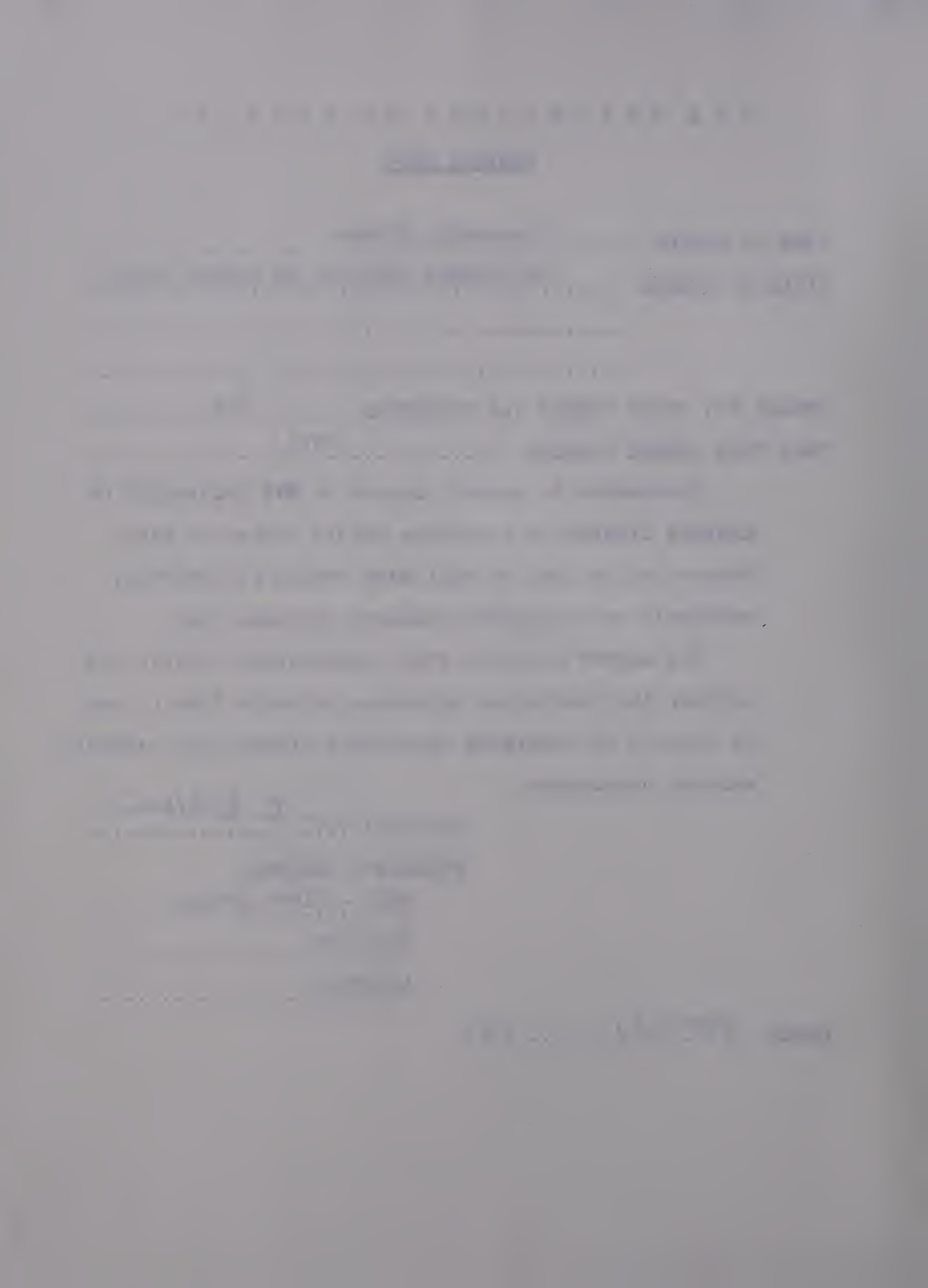
DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED .... M.A.

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1974

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written

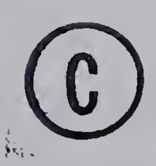
DATED ..JUNE........... 1974



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LE SYSTEME NARRATIF DE CLAUDE OLLIER

by

 Constantin Olteanu

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1974

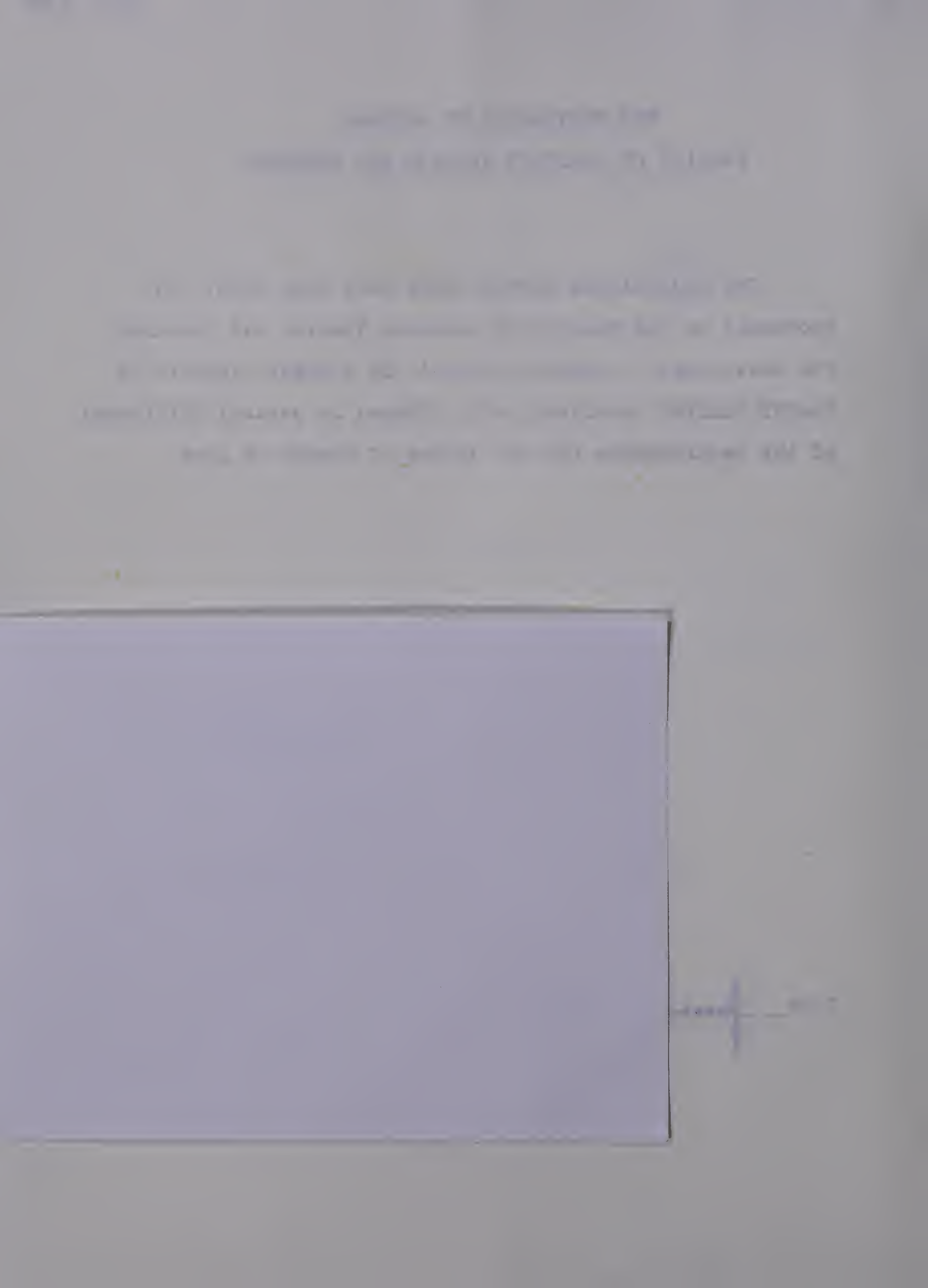


THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "LE SYSTEME NARRATIF DE CLAUDE OLLIER" submitted by C. Olteanu in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Date June



RESUME

Création cyclique, l'oeuvre de Claude Ollier est guidée par un système rigoureusement formel. Dès les premières nouvelles et jusqu'au dernier roman paru, La Vie sur Epsilon, les écrits d'Ollier sont fondés sur l'autorité de la circularité, textuelle et fictionnelle. Emanant des principes du 'scriptible', la fiction est assujettie à raconter le complexe d'un langage constitué en texte.

Ni objectif ni subjectif au sens de la pratique traditionnelle du roman, le narrateur se refuse au sens en faveur d'une objectivité et d'une subjectivité narratives, l'intrication de l'objet ou du sentiment ayant une portée principalement formelle.

Ici le signifiant exerce un contrôle permanent sur le signifié. Par conséquent, l'écrivain met en fonction un système narratif de sorte que la cellule fictive est réduite à un signe langagier qui communique avec le texte.

La cohérence du système narratif ollierien naît des correspondances des textes instituées par l'emploi d'un riche appareil linguistique. Les vertus de la langue, lexicales, phonétiques, morphologiques et syntaxiques concourent pour instaurer une constellation métaphorique nouvelle vis-à-vis le procédé traditionnel, la démarche formelle allant jusqu'à faire de la ponctuation un fort ensemble narratif.

L'extrême formalisation de la fiction a pour conséquence la 'mise en abyme' des catégories fictionnelles. Action, personnages, lieu et temps subissent des métamorphoses fondamentalement réductionnelles qui aboutissent à la négation des données du récit, tout étant ainsi mis au service de la matérialité de l'écriture.

ABSTRACT

All the works of Claude Ollier respect a rigourously formal narrative system. From the first short stories to the latest published novel, La Vie sur Epsilon, Ollier's writing is predicated on the principle of textual and fictional circularity. Arising out of the very nature of what is 'writeable', fiction is compelled to narrate a language complex, the 'texte'.

The narrator abandons the objective or subjective procedures of the traditional novel and avoids expressing meaning; instead, objectivity and subjectivity become narrative in character and objects and feelings take on a primarily formal importance in the text.

In these works the 'signifiant' exercises a constant control over the 'signifié'. Consequently the writer activates a narrative system wherein each fictive cell is reduced to a 'sign' which communicates with the text as a whole.

The coherence of Ollier's narrative system arises from textual correspondances created by the use of a rich linguistic apparatus. The lexical, phonetic, morphological and syntactical possibilities of the language are exploited to form a metaphorical constellation which is, compared with traditional procedures, new and wherein form is manipulated in such a way that even punctuation acquires a narrative function.

The extreme formalisation of the fiction results in the '<u>mise en abyme</u>' of fictional categories. Action, characters, place and time all undergo fundamentally reductional transformations which lead to the negation of the 'story' where all is subjugated to the materiality of (the) writing.

AVANT-PROPOS

Claude Ollier est un des écrivains d'avant-garde de nos jours. Né en 1922 à Paris, il fait des études de droit (1942-1945) et après avoir pratiqué plusieurs métiers (dans l'agriculture, l'industrie, le commerce et l'administration) fait des voyages en Afrique du Nord, en Amérique du Nord et en Amérique centrale.

Les débuts littéraires de Claude Ollier datent de 1950. Ce sont des "textes" courts dont le nombre s'est accru avec les années et qu'il publiera en 1967 en un recueil intitulé Navettes. Entre temps sa renommée s'affirme avec La Mise en scène (1958) roman qui obtiendra Le Prix Médicis, et il continue son oeuvre romanesque avec Le Maintien de l'ordre (1961), Eté indien (1963) et L'Echec de Nolan (1967). Son dernier roman paru, La Vie sur Epsilon, date de 1972.

Tel est Claude Ollier un romancier en train d'écrire une oeuvre dont la pratique se réclame du 'nouveau roman'. Or au 'nouveau roman' nous savons qu'un appareil critique traditionnel est d'autant plus inopportun que la lecture critique exige la suspension de jugement d'ordre psychologique, sociologique et philosophique. Ainsi désarmé, nous serons continuellement confrontés avec l'écriture. Nous parlerons aussi de la fiction mais seulement en sa qualité de contenu qui obéit à une forme, cette dernière étant la seule carte de référence du récit. Enfin nous allons appuyer

notre travail par des citations prises des ouvrages fondamentaux à notre sujet, mais aussi nous prendrons le parti de tel ou tel théoricien ou critique afin de faire notre apprentissage et d'acquérir une certaine maîtrise dans la lecture du texte.

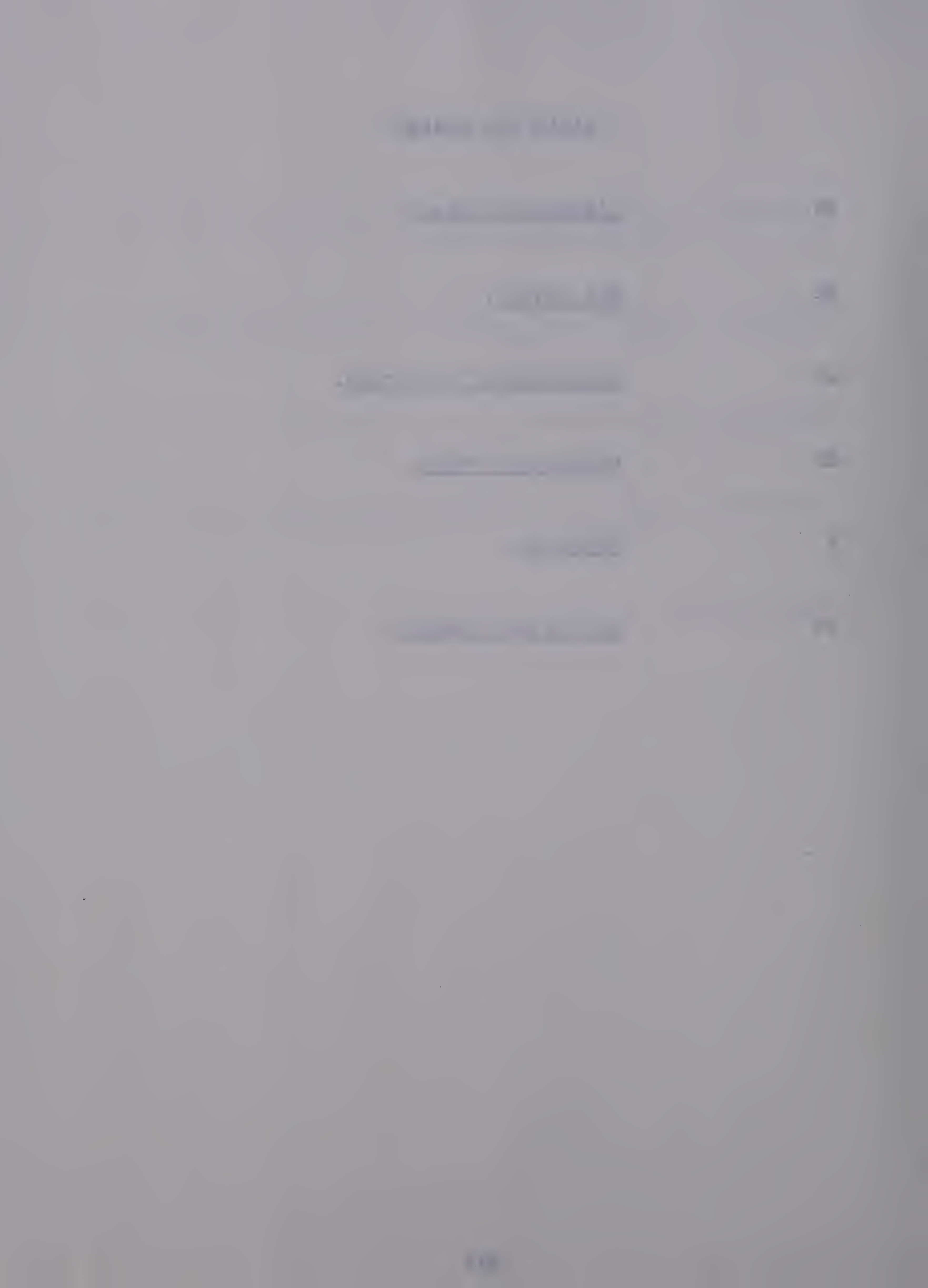
REMERCIEMENTS

Je remercie vivement le professeur P.A. Robberecht qui m'a ouvert ce champ d'étude et qui a dirigé mon travail avec patience et intérêt. J'exprime aussi ma gratitude envers le professeur A.J. Holden qui a bien voulu lire cette thèse et m'a donné des conseils précieux. Le professeur P.L. Knight m'a beaucoup aidé aussi par son encouragement et sa compréhension constants.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES SIGLES

EN	*L'Echec de Nolan*.
EI	*Eté indien*.
MO	*Le Maintien le l'ordre*.
MS	*La Mise en scène*.
N	*Navettes*.
VE	*La Vie sur Epsilon*.



INTRODUCTION

CHAPITRE I

THEORIE ET CRITIQUE DU NOUVEAU ROMAN



> Le problème de toute philosophie nous met en présence d'une exigence qui ne peut être satisfaite qu'en dehors de toute expérience. Mais, de ce fait même, il nous conduit au-delà de toutes les limites du savoir, dans une région où, au lieu de sentir sous mes pieds le sol ferme, je dois moi-même créer ce sol, pour pouvoir me tenir sur mes jambes.[I]

Assujettir le contenu à une forme préétablie voilà l'enseignement que nous retenons du texte ci-dessus. Toute oeuvre, qu'elle soit philosophique ou artistique, doit se soumettre à la cohérence d'un système. Sciemment ou non, l'écrivain travaille la matière romanesque par un montage langagier résulté de la mise en fonction d'un système narratif. En ceci l'importance accordée aux pouvoirs créateurs du fonctionnement du langage par certains philosophes n'est pas étrangère à la création romanesque d'aujourd'hui qui met de plus en plus l'accent sur l'aspect formel de la fiction. Ainsi s'explique, aujourd'hui, la présence de plus en plus fréquente, dans les pages de la revue <u>Tel Quel</u> (revue des formalistes), des oeuvres dont la conception accuse un système bien défini; ainsi s'explique l'intérêt particulier accordé par la même revue aux signes langagiers chinois, les nombreuses références aux créateurs de systèmes, spécialement aux philosophes allemands, l'actualité de Dante, celle de Raymond Roussel dont l'oeuvre jouit d'une large consécration, l'importance qu'on accorde aujourd'hui aux projets romanesques de Paul Valèry (<u>Monsieur Teste</u>) et à

Tel Quel, ce 'hors-d'oeuvre' esthétique valérien qui a inspiré d'ailleurs le titre de la revue ci-dessus mentionnée et bien des principes esthétiques des nouveaux romanciers. Citons ceci :"Les belles oeuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles".[2]

Le roman, par définition, est fiction, invention, artifice. Ce qui a importé, depuis toujours d'ailleurs, a été l'élément narratif, c'est-à-dire "la manière de dire", l'élément formel, et non pas ce qu'on a dit. Puisque l'écrivain opère au niveau du langage il ne peut y transposer ni le temps, ni l'espace, ni la personne humaine, rien qui appartienne au monde réel. Faut-il pourtant convenir que le roman traditionnel n'avait que trop fait la part aux données de la réalité, ces dernières ne trouvant pas dans bien des cas leur rapport avec le scriptible. Ainsi comme l'a fait remarquer Michel Zéraffa, le roman traditionnel, celui de Léon Tolstoï ou celui de Balzac, avait besoin d'une immense mise en scène du monde réel pour qu'il devienne entièrement signe. Ici, dit Zéraffa "le référent, le signifié et le signifiant étaient indissolublement unis".[3]

La mise en valeur du scriptible, c'est-à-dire de ce qui a des rapports avec l'écriture, constitue une démarche essentielle du nouveau romancier. Par la suite l'élimination de l'histoire, du conte, s'impose dans le sens que le signifié doit être continuellement sous le contrôle du signifiant. Tel est le propre de l'écriture d'aujourd'hui

que Roland Barthes définissait en ces termes indicatifs: "le scriptible, c'est le romanesque sans le roman".[4]

Il est indéniable qu'avec l'Ère du soupçon Nathalie Sarraute a signalé le besoin d'un renouvellement de l'art romanesque et a abondamment démontré pourquoi le psychologique n'est plus le domaine du roman. Ses préceptes tiennent plutôt d'une esthétique innovatrice qui a pour objet les modifications qu'il faut apporter à la technique du dialogue lequel, d'après Nathalie Sarraute, devrait être "cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation".[5] Pourtant cette proposition n'a pas inspiré le vrai cours du nouveau roman. Car si ce dernier se définit par une démarche formalisante à l'égard du contenu, avec Nathalie Sarraute le roman reste encore d'un réalisme 'insoupçonné'.

Le mérite revient à Alain Robbe-Grillet et à Michel Butor d'avoir donné au nouveau roman une base théorique. L'un, comme l'autre, met à la base de la théorie du nouveau roman la formalisation de la fiction. Butor y consacre une grande partie de ses Essais sur le roman, et apporte une immense contribution à la mise en valeur des possibilités expressives du système grammatical de la langue, et au concept du "livre comme objet" au niveau de la fiction. Certes Jean Ricardou, qui appartient au groupe Tel Quel, doit beaucoup aux essais théoriques d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor mais, pourtant, le saut qualificatif qu'il a fait par ses ouvrages théoriques, Problèmes du nouveau roman

et Pour une théorie du nouveau roman, nous semble immense. Non seulement a-t-il procédé à une structuration minutieuse de la théorie du nouveau roman, soutenue par des analyses de texte, mais il a également décelé et formulé l'activité du mécanisme des générateurs, élaboré cette unique étude sur le système fonctionnel des moyens d'expression, mis au point des problèmes théoriques de la description et introduit des termes nouveaux dans la critique littéraire, aujourd'hui devenus indispensables à tout essai critique sur le nouveau roman. Ricardou est d'autant plus important pour nous que Claude Ollier, le romancier dont nous nous occuperons dans cette étude, et qui appartient lui aussi au groupe Tel Quel, a reconnu la compétence des analyses portées sur son oeuvre dans Problèmes du nouveau roman, de la sorte :

> Ricardou scrute le travail même du texte, l'intrication des vocables par laquelle le fil narrateur se noue et se dénoue, la fiction affleure et se conteste. [...] L'ennui pour les détracteurs de Ricardou, est que ce qu'il avance est toujours irréfutable.[6]

Et dans le même article Alain Robbe-Grillet d'apprécier :

> Avec Ricardou la reconstitution des différentes trames et des fonctionnements (des mouvements intérieurs) d'un texte prend enfin son sens : la patiente recherche de ce qu'est la littérature vivante.[7]

Le fait est que les études sérieuses sur l'oeuvre de Claude Ollier se résument à celles de Jean Ricardou. La plupart des articles parus occasionnellement sur un

roman ou autre de Claude Ollier se révèlent incompatibles avec la réalité du texte dès qu'ils sont confrontés par ce que la théorie du nouveau roman propose comme pratique. Ainsi Maurice Nadeau, dans Le Roman français depuis la guerre, accorde quelques pages à l'oeuvre romanesque d'Ollier, pages qui désolent dès leurs premières lignes :

> Claude Ollier a précédé, dit-on, Robbe-Grillet dans la découverte du système esthétique qui vise à exprimer le monde dans sa totale objectivité ...[8]

Il faut rappeler que le système esthétique des nouveaux romanciers, y inclus celui d'Ollier, ou d'Alain Robbe-Grillet, ne tend pas à "exprimer le monde", mais un certain monde qui est celui du livre. Alors le nouveau roman ne peut pas accepter une telle interprétation qui lui est foncièrement inopportune. Le nouveau romancier fait à son grè ses projets. La conception du livre futur lui appartient, c'est lui qui en décide délibérément. A ce niveau-là on a affaire à la subjectivité de l'auteur. Une fois les directives formelles 'décidées', le romancier n'est plus libre en ce qui concerne l'élaboration de la fiction. Cette dernière doit se constituer en un système qui rende compte de la conception primaire. La fiction,elle n'obéit plus à un goût fortuit. Ainsi, par exemple, si l'action de la Mise en scène a lieu en Afrique, ce n'est pas le mirage de l'exotisme que nous y trouverons, le reflet de l'universel dans le particulier non plus.

Du lieu africain il ne reste qu'un outil anecdotique annihilé dans l'ubiquité des signes langagiers. De la sorte l'écrivain crée la forme d'une 'machine' (et il est subjectif puisqu'il en dispose librement), mais les 'pièces' qu'il y dispose doivent refléter la forme englobante (et en ceci l'écrivain n'est plus libre). Création subjective d'abord, la forme devient objectif de la création. L'écrivain 'oblige' les objets fictifs à abondonner le statut de leurs équivalents naturels et les assujettit à cet objectif. Ce choix ayant été fait par l'écrivain et constituant donc un acte subjectif, cette esthétique se fait servir car elle a ses propres exigences formelles. A ce niveau l'écrivain ne s'appartient plus. Il est conditionné par son propre objectif esthétique. Ainsi la subjectivité formelle exige de son créateur un emploi objectif (à l'objet). Paradoxalement avec le nouveau roman l'objectivité (au sens de la pratique littéraire traditionnelle) change complètement de statut. Dire que tel nouveau romancier est objectif, au sens d'"exprimer le monde", c'est en fait l'accuser de subjectivité c'est-à-dire d'une écriture qui serait hors de son unique but (la forme) et lui imputer donc d'avoir fait du roman traditionnel. Pour le lecteur le nouveau romancier est objectif quand il est à l'objet (quand il rend toujours compte de la forme); il est subjectif quand il a trahi son projet esthétique et s'est laissé guider par le monde objectif (guider donc par ses perceptions personnelles du monde réel). C'est en ce sens que nous comprenons le mouvement

esthétique du Nouveau Roman (qui met l'accent sur la "formalisation de la fiction") [9] et du groupe Tel Quel ("formalisation de la narration").[10] Après cet examen de l'objectivité et de la subjectivité dans le nouveau roman nous croyons pouvoir répondre à une question soulevée par Francelle Carapetyan[11] sur la "nature du lien entre subjectivité et objets spatio-temporels": la subjectivité de l'écrivain en l'exercice de l'écriture ne peut rien sur les objets. Une fois l'objectif de la narration établi, écrivain et objets s'y soumettent. Rappelons à notre appui cette constatation de Paul Valéry reprise souvent par Jean Ricardou : "L'auteur d'une oeuvre, ce n'est positivement personne".[12]

NARRATION ET FICTION

> Que l'on fasse l'expérience avec n'importe quel ouvrage important de notre littérature. Prenons l'Etranger, par exemple. Il suffit d'en changer de peu le temps des verbes, de remplacer cette première personne du passé composé (dont l'emploi très inhabituel s'étend sur l'ensemble du récit) par l'ordinaire troisième personne du passé simple pour que l'univers de Camus disparaisse aussitôt, et tout l'intérêt de son livre; comme il s'agit de changer l'ordonnance des mots, dans Madame Bovary, pour qu'il ne reste plus rien de Flaubert.[13]

Autrement dit, toute oeuvre d'art vit par sa forme. Les remarques d'Alain Robbe-Grillet nous plongent d'emblée au centre même de l'écriture romanesque. Ainsi, si l'on opère un changement au niveau de la forme du roman,

son contenu se dissipera, ne laissant qu'une masse amorphe dépourvue de tout intérêt. Parler du contenu en dehors de la forme c'est ignorer la qualité essentielle de l'art. Il faut distinguer donc de prime abord des rapports de stricte dépendance entre les deux plans majeurs de toute oeuvre romanesque : d'une part la fiction ("ce qui est conté")[I4], ou bien le contenu, d'autre part la narration ("la manière de conter")[I5] ou la forme qui instaure celle-là.

La formalisation de la fiction du nouveau roman témoigne largement de cette radicale prise de conscience que "l'art des mots" n'a aucun rapport avec le monde réel, mais au contraire, il a ses propres lois d'organisation, et ne peut être chargé d'aucun message qui lui soit étranger :

> L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre ni d'ailleurs à aucune autre fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre sens.[I6]

Aussi le monde réel est-il complètement indifférent à l'art romanesque et ne peut être d'aucune façon 'mis en question' ou interprété puisqu'il a son statut autonome et inimitable. De la même façon le signifié du mot écrit ne doit pas être confondu avec l'objet qu'il désigne :

> Dans ses Eléments de sémiologie, Barthes ajoute à propos des hypothèses portant sur le degré de 'realité' du signifié que "toutes s'accordent cependant pour insister sur le fait que le signifié n'est pas 'une chose'...[I7]

Le signe linguistique doit donc regagner son autonomie d'expression, pour qu'il puisse jouir de la plus grande liberté vis-à-vis du monde réel et afin de pouvoir exercer ses pouvoirs créateurs. Il faut alors que les mots se libèrent de tout servage à l'égard de la réalité qui dans le roman traditionnel a été leur maître, régissant tout rapprochement ou toute association. Ce conditionnement humiliant imposé à l'écriture a sclérosé bien des possibilités du langage car celui-ci a été sommé à l'avance d'exprimer ou de 'reproduire' un contenu préétabli. Au contraire, et non pas sans paradoxe, le nouveau roman s'attache au réel pour s'en écarter. D'autre part le roman ne peut pas renoncer à la fiction car elle est son mode unique de manifestation. Mais la fiction elle-même, tout en empruntant ses éléments au monde réel, doit se convertir en narration. Ollier précise qu'une fiction est "un système narratif provisoirement clos dans lequel la narration elle-même fait intrigue et dispose le sens".[18] Pour la plupart des nouveaux romans la fiction doit se lire, selon le mot de Jean Ricardou, comme "une immense métaphore de sa narration".[19] Ainsi le roman se débarasse du réalisme secondaire, "cette procédure par laquelle une fiction entend former la narration à son image".[20]

"Le roman, dit Michel Butor, tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation".[21] Il devient donc, selon l'heureuse expression de Ricardou, une "mise en page"[22] des projets de l'écrivain. Ainsi les moyens de composition

ou de structure d'un livre, tels que paragraphes, chapitres, pagination, proportion, rapports que celui-ci entretient avec d'autres livres, ligne d'écriture, rédaction, typographie, coupures, gommage, instruments de l'écrivain tels que le papier, l'encre etc., sont autant d'éléments narratifs qui président à l'institution de la fiction. Autrement dit la fiction devient un compte rendu permanent des rapports que l'écrivain entretient avec son livre.

Mais qu'est-ce que la narration? Quel est ce fil conducteur qui gouverne la fiction? Car si cette dernière (fiction) apparaît au premier plan du récit, celle-là passe généralement inaperçue, cachée sous la trame de la 'première' lecture. C'est pourquoi plusieurs critiques littéraires, d'envergure même (tel que Lucien Goldmann)[23], ont fait de graves erreurs d'interprétation en employant un vieil appareil critique dans l'analyse d'un nouveau roman. La narration est la formalisation de la fiction. Si la fiction tend à instituer un sens, un signifié, la narration vient l'annuler au profit de la littéralité du texte. Dans ce sens le nouveau romancier retire aux lecteurs le privilège d'une vue globale du roman en les renvoyant au déchiffrement du fonctionnement du langage. Chaque signe langagier est à la fois désignation d'un objet fictif et inscription de biais de sa traduction en narration. C'est alors au niveau des signes linguistiques que se situe l'opération fondamentale de l'acte créateur. Le signe linguistique n'est plus, comme dans le roman traditionnel, un substitut de l'objet même

mais un "concept et une image acoustique"[24], c'est-à-dire un signifié et un signifiant qui deviennent des expressions narratives en tant que phénomènes linguistiques tels que les synonymes (au plan du signifié), les homonymes, les anagrammes, les métagrammes, les rimes, les palindromes etc. (au plan du signifiant). Certes, ils dépassent leur utilité traditionnelle par le fait qu'ils sont investis d'une grande portée narrative qui provient de leur fonction génératrice, relationnelle on transitoire. L'expression narrative ainsi peut se faire parfois par l'emploi de l'ordre alphabétique. C'est le cas dans le dernier roman de Claude Ollier, La vie sur Epsilon, où 'l'épellation' dévoile des relations étroites entre les chapitres, entre les personnages, entre le roman même et les romans précédents du cycle. Ceci se fait au moyen d'une seule lettre, "O", désignant, au niveau de la fiction, un personnage qui, par sa valeur emblématique, permet de multiples lectures du fonctionnement scriptural. Sans aucun doute ici, l'alphabet, dont les éléments se convoquent en une suite de réactions en chaîne, a l'avantage du système et propose donc par définition le circulaire si plastiquement suggéré par Michel Butor :

> Si l'ordre alphabétique ne repose point sur des relations objectives entre les êtres désignés par les mots, il peut pourtant déterminer des relations entre ces êtres; chacun de nous se souvient du rôle que jouait pour lui la situation qu'il avait dans la liste alphabétique des élèves de sa classe.

> -les relations de voisinage, si elles ne sont point suspendues par l'ordre aphabétique, peuvent se déployer soit de façon rectiligne (la liste des éléves dans les résultats d'une composition, du premier au dernier, celui-ci étant le plus éloigné de celui-là-), ou de façon circulaire, le dernier rejoignent le premier (ainsi les douze mois de l'année, les quatre saisons, les sept couleurs de l'arc-en-ciel, etc.), peuvent revêtir toutes sortes de figures, se hiérarchiser de mille façons.[25]

La rime est un autre exemple très courant de scripturalisme où deux signifiés sont convoqués pour des raisons purement langagières. Et l'exercice de la rime qui aboutit à "l'espèce paroxistique du calembour"[26] devient un acte très complexe et véritablement créateur puisqu'il doit instituer également des rapports multiples où chaque mot occupe une position privilégiée, un vrai carrefour de possibilités. C'est à ce travail du texte que s'est livré Raymond Roussel dans toute son oeuvre. L'écriture devient ainsi un texte chiffré où l'élément fictionnel se trouve chargé d'un message narratif. La conversion du contenu en forme, du signifié en signifiant, constitue l'opération continuelle accomplie par le mouvement scriptural du nouveau romancier.

DESCRIPTION ET SENS

La description fera un des objets de base de nos discussions, d'autant plus qu'elle occupe une place singulière dans l'oeuvre de Claude Ollier. Dans le nouveau roman elle répond à des exigences très complexes

puisque c'est surtout à ce niveau que l'on reconnaît la maîtrise de l'écrivain. La description obéit à des principes rigoureusement sélectifs et ne se fonde sur aucun sens précis. Son objet doit suggérer tout au plus un sens possible :

> Pour permettre le plein développement descriptif, le sens doit donc s'affirmer pour s'être laissé perdre, s'éloigner pour s'être montré trop vif. Il doit chatoyer, s'offrir comme sens hypothétique [27]

Dans le mouvement descriptif le narrateur contourne l'objet, l'effleure, exploite ses "possibilités", ses formes et ses couleurs, toutes sortes de rapports et d'angles, pour qu'à la fin il ne reste rien de l'objet décrit sinon une suite de mots dont la valeur consiste en le tissu même. Toute une gamme de sens sous-jacents se déploient alors, toutes sortes d'interprétations s'offrent aux lecteurs, mais leur commencement et leur fin ne peuvent être dépistés que dans le processus même de l'écriture.

En s'instaurant, le sens prend empire sur la description et lui enlève sa mission créatrice. Le Maintien de l'ordre laisse voir un exemple d'un tel échec, comme le font bien des récits de J.-L. Borges dont les parties finales abandonnent le projet esthétique fondé initialement sur la description créatrice. Ainsi, d'après la terminologie de Ricardou, la description créatrice devient description créée lorsque le projet est caduc. Mais pour

pénétrer plus profondément dans le mécanisme de la description nous allons recourir à une communication de Jean Ricardou qui précise que la production d'un texte moderne a deux dimensions : "d'une part une base de départ,d'autre part le travail transformateur d'une certaine opération".[28] Est générateur tout couple formé d'une base et d'une opération. Toute base, précise-t-il, peut se présenter comme un langage, soit un texte ou un mot. Multipliées au plan du signifiant, les bases sont sujettes à des opérations génératrices telles que l'identité, la similitude, l'inverse, la contiguïté, la répétition, la majoration, la minoration, l'exclusion. Selon la position de la base, qui peut être à l'intérieur ou à l'extérieur du texte produit, il en découle deux types de génération l'autogénération et la génération simple.

De telles cellules matricielles prennent les aspects les plus divers par l'intermédiaire des opérations. Reconnaître les formes que les bases revêtent le long de la fiction c'est, implicitement, déceler l'essence narrative du roman. Car à une étude attentive les cellules fictives de la chaîne du texte justifient leur présence par des rapports plus ou moins lointains qu'elles entretiennent avec les bases. Mais, bien qu'importantes, les bases ne sont pas les seuls pouvoirs générateurs du texte:

> Tout, à chaque instant, peut fonctionner comme générateur: le texte n'est pas seulement l'émanation d'une constellation génératrice; il est,

> continûment, la base de sa propre génération. [...] C'est à partir de lui-même qu'il se compose.[29]

Le rôle des <u>bases</u> est d'autant plus important qu'elles ont des rapports très étroits avec les projets de l'écrivain. Elles permettent de trouver la signification du roman à la hauteur de la narration et de reconstituer le rouage du mouvement scriptural. Une fois que ces <u>bases</u> sont choisies par l'auteur, elles se mettent à accorder aux divers objets les attributs par lesquels elles peuvent être identifiées. Jouant sur les possibilités nombreuses offertes par les degrès des similitudes, tout un rayonnement de correspondances s'établit alors entre les éléments de la fiction. Ainsi par la variété des similitudes on bâtit une matière analogique. Toutes les aptitudes de la langue y sont mises en valeur.

Quand on considère les moyens d'expression, un problème particulier se pose qui est celui du spécifique de fonctionnement de la métaphore dans le nouveau roman. Dans <u>Problèmes du nouveau roman</u> Jean Ricardou établit les différences qui existent entre la métaphore du roman traditionnel et celle du nouveau roman: <u>explicite</u> dans le premier cas, elle sert de simple ornement et par ceci elle est manifestement locale, limitée; <u>structurelle</u> dans le deuxième, elle a prise sur le texte entier. Alors que la description par définition tend à désigner les particularités des objets (et donc de les séparer) ou de les disposer dans une suite esthétique, la métaphore structurelle les



contraint à la ressemblance. Ces rapprochements saillants entre les objets décrits font que la signification de l'un se transmet aux autres. Ces derniers, chargés de ce nouveau message, perdent leur statut d'objets quelconques et figurent dans le texte à la hauteur de comparant. Chaque fois qu'ils se répètent, indépendamment des circonstances, nous avons affaire à des métaphores qui nous renvoient au même comparé. Certes, des besoins de la diversité vers laquelle tend la fiction, il résulte un éparpillement, une dispersion de la base par la mise en valeur de ses effets. Ces prolongements, ces échos de la base portent le nom de métaphores implicites . Ainsi le texte développe toute une chaîne d'agents métaphoriques qui créent une sorte de parenté perpétuelle dans la fiction. Quand la métaphore est paraphrasée à son tour dans un montage à part elle devient allégorie secrète.[30] En outre, on procède à d'autres inférences dans le nouveau roman, tel le montage métonymique qui résulte de la superposition de deux générateurs. On le sait, la métonymie a la qualité d'exprimer le tout par la partie, l'effet par la cause. Par conséquent tout objet qui rappelle la forme d'un des deux générateurs évoque " de manière pavlovienne"[3I] l'autre et vice versa.

Parfois l'expression métaphorique prend un développement tout à fait inhabituel. Il s'agit de l'apologue ou mise en abyme,[32] terme que les théoriciens du nouveau roman ont emprunté à André Gide, et qui consiste ici en l'hypertrophie du comparant par la mise en scène à l'inté-



rieur du texte d'une microhistoire qui reproduit soit la totalité soit une partie du récit. Alors que ce procédé n'est pas étranger à la littérature traditionnelle, il a des buts précis dans le nouveau roman: remplir les lacunes de la fiction dont l'intrigue s'offre continuellement au lecteur d'une manière allusive, rendre compte des fonctionnements d'ordre narratif qui instaurent la fiction (la fréquence des générateurs *y* est presque obsessionnelle), miner l'axe temporel de la fiction en la faveur de celui de la narration. Par cette dernière fonction on attire l'attention sur la primauté du temps de l'écriture: alors que le texte se multiplie et suggère par son étendue une démarche spatio-temporelle de l'écriture, le temps et l'espace de la fiction sont réduits à zéro. A ce titre la mise en abyme est une contestation de la fiction. Elle rompt le cours de cette dernière comme pour marquer ce qui l'institue. Parce que la pratique de l'écriture a pour objet le renversement total de la conception romanesque, par le fait que la fiction *y* est un reflet de l'écriture, le soi-disant réalisme du roman traditionnel 'disparaît'. Et si le 'réel' y subsiste ce n'est qu'en apparence puisqu'il est fondé par les exigences de la narration . Ainsi le 'réel' et le 'virtuel' peuvent *y* avoir le même statut. Un courant à double sens se crée entre eux ou, comme dit Ricardou, le réel se virtualise ("réalités variables") et le virtuel se réalise ("variantes réelles")[33]. Par ce dénominateur commun auquel la fiction est amenée, de nouveaux espaces et

un autre temps se libèrent, ceux de l'écriture. C'est l'imagination scripturale, et non pas la synthèse immédiate[34] des images visuelles et mentales de l'objet filmé, qui gouverne la fiction décrite. La synthèse de la description d'un objet est différée[35]; chaque reprise de cette description a ses raisons narratives qui se révèlent au fur et à mesure. En outre, si la description est une "course contre le sens",[36] elle est porteuse de sens hypothétiques, traces d'états passionnels, psychologiques ou émotifs du narrateur :

> Ces interprétations du livre par la fiction seront à leur tour remises en cause par les directives formelles, et astreintes à d'incessantes réévaluations. Le sens sera toujours pris à revers par le fonctionnement du livre, qui changera la direction de la course.[37]

Le sens, sans passer pour essentiel dans l'interprétation du roman, se livre au lecteur en marge du texte comme une "réalité" fuyante. Cette esthétique semble ne pas être tout à fait nouvelle. Déjà Mallarmé disait que "nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts du plaisir du poème, qui réside à mesure dans la joie de le deviner; le suggèrer, voilà le rêve".[38] En I932, J.-L. Borges, dans son essai "l'Art narratif et la magie" accusait une distinction nette entre les mobiles du roman traditionnel et ceux du roman tel qu'il devrait être; il se faisait ainsi le véritable annonciateur de l'Ere du soupçon:"

> J'ai distingué deux processus de causalité: le naturel, qui est le résultat jamais atteint d'opérations incontrôlables

> et infinies; le magique, lucide et limité, où les détails prophétisent. Dans le roman, je pense que la seule honnêteté possible consiste à employer le second. Abandonnons le premier à la simulation psychologique.[39]

Et si nous voulions remonter à une source ancienne,nous citerions ce subtil enseignement d'Héraclite d'Ephèse : "Le maître dont l'oracle est à Delphes n'affirme ni ne cache rien, mais suggère".[40] A l'inverse du roman traditionnel qui abuse des digressions et dont la seule raison est de fixer un cadre propice à l'aventure, ou bien des détails biographiques qui se veulent des introductions aux types de personnages, le nouveau roman bâtit une cohérence du texte où chaque détail se justifie par son rapport au tout. En ceci Flaubert est un des pionniers du nouveau roman :

> Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action.[41]

Voilà donc le contexte des problèmes théoriques dans lequel doit se situer notre étude sur l'oeuvre de Claude Ollier. Et avant de passer à la mise en pratique de cette théorie, précisons la méthode critique à la lumière de laquelle nous mènerons notre recherche.

CHOIX DE METHODE CRITIQUE

De la brève présentation théorique de l'écriture chez les nouveaux romanciers esquissée ci-dessus, il résulte que notre intention sera de faire une étude formelle

à la suite de laquelle chaque niveau de l'oeuvre donnera lieu à une formalisation. Ayant en vue le fait que la présente étude portera sur une oeuvre relativement étendue et dont les moyens d'expression sont divers, notre recherche, tout en acceptant des 'frontières formelles', doit faire preuve de souplesse.

Nous retiendrons donc quelques principes d'investigation des formalistes russes (adoptés par les formalistes en général) élaborés par J.Tynianov et R.Jakobson dans "les Problèmes des études littéraires et linguistiques", c'est-à-dire:

> [Il faut] considérer [l'oeuvre] d'un point de vue fonctionnel. [...] L'histoire d'un système est à son tour un système.[...] La notion de système synchronique ne coïncide pas avec la notion naïve d'époque, puisqu'il est constitué non seulement par des oeuvres d'art proches dans le temps, mais aussi par des oeuvres attirées dans le système et venant de littératures étrangères ou d'époques antérieures.[42]

Il va de soi que le principe de Tynianov et Jakobson suivant lequel il faut étudier le rapport entre la parole et la langue sera négligé par nous puisqu'une telle étude mènerait à un traitement subversif du nouveau roman. Ce principe s'applique surtout aux oeuvres traditionnelles là où une étude psycholinguistique s'avère opportune. Egalement nous éliminerons de notre analyse le principe de la "correlation"[43] pour des raisons faciles à comprendre. En échange nous retiendrons le traitement sémantique des motifs[44] dans la mesure où le signifié se

rapporte à un signifiant. Autrement dit, nous ferons une analyse du <u>signe</u> tel qu'il a été défini par Saussure et adopté par Barthes, et qui comprend un <u>signifiant</u>, un <u>signifié</u> et leur rapport, $\frac{Sa}{Se}$, c'est-à-dire une <u>signification</u>. Sans l'exclure, le signifié doit répondre à un ordre formel.

Afin d'approcher l'écriture de Claude Ollier nous débuterons par une analyse de la construction globale de l'oeuvre en annonçant sa 'clé générative' et ensuite nous mettrons à l'épreuve la compétence narrative de cette dernière. Notre soin permanent sera de montrer comment la forme donne naissance à un contenu, combien le contenu se réduit à la forme.

NOTES

I. Friedrich Schelling, cité par Claude Bruaire in Schelling; ou la quête du secret de l'être (Paris: Seghers, 1970), p. 90.

2. Paul Valéry, Oeuvres (Paris: Gallimard, 1960), II, p. 477.

3. Michel Zéraffa, "Après le roman, le romanesque" in Positions et oppositions sur le roman contemporain: Actes du Colloque de Strasbourg présentés par Michel Mansuy (Paris: Klincksieck, 1971), p. 207.

4. Roland Barthes, cité par Michel Zéraffa, ibid., p. 207.

5. Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon (Paris: Gallimard, 1970), pp. 143-44.

6. In "L'Opinion des nouveaux romanciers", La Quinzaine littéraire, 121, 1-15 juillet 1971, p. 10.

7. Ibid., p. 10.

8. Maurice Nadeau, Le Roman Français depuis la guerre (Paris: Gallimard, 1963), p. 190.

9. Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman (Paris: Seuil, 1971), p. 220.

10. Ibid., p. 265.

11. Francelle Carapetyan, Problèmes d'écriture chez Robbe-Grillet (Thèse Univ. d'Alberta, 1969), p. 83.

12. Paul Valéry, cité par Ricardou in Positions et oppositions sur le roman contemporain, p. 162.

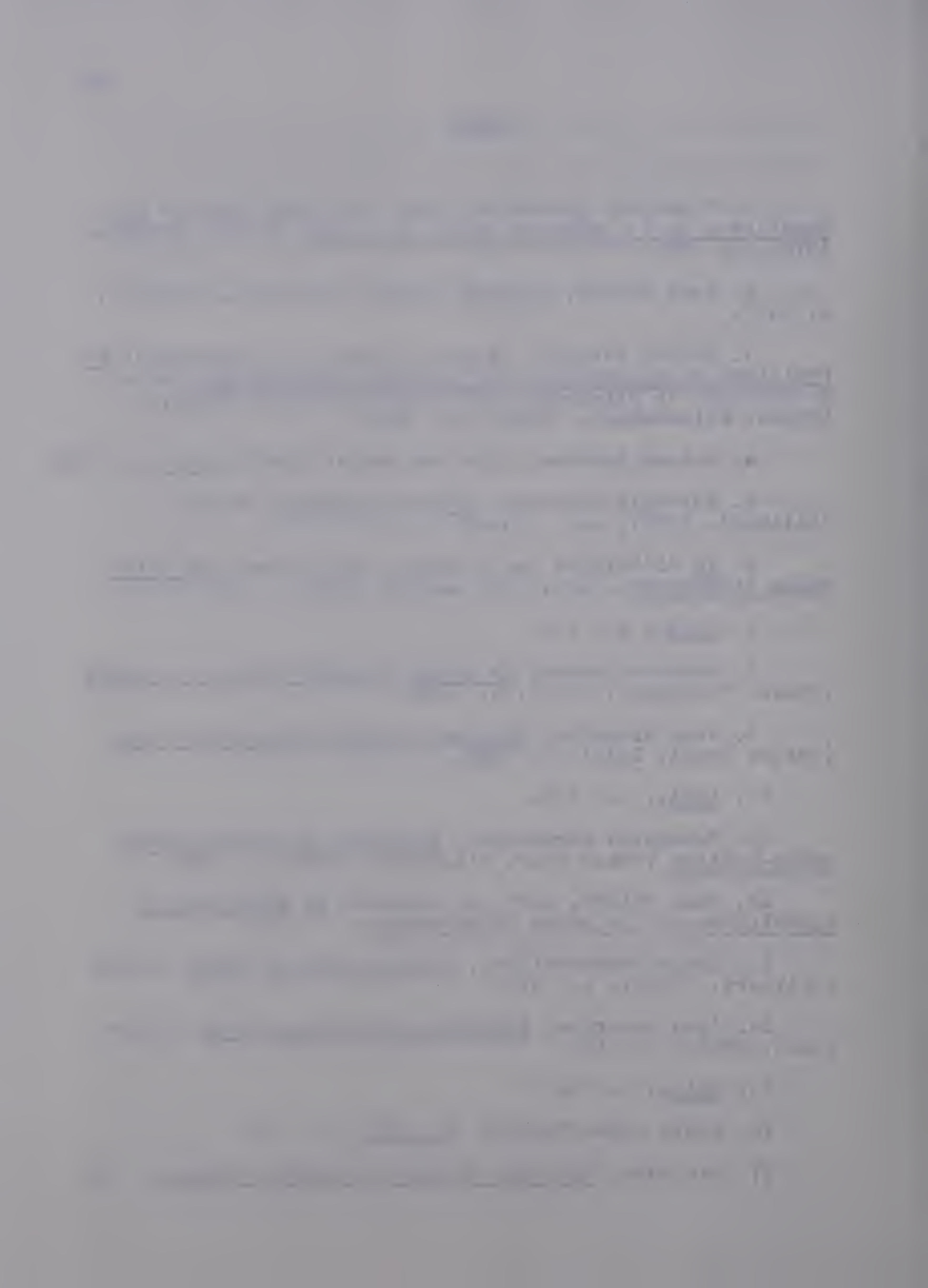
13. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Gallimard, 1972), p. 51.

14. Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman (Paris: Seuil, 1967), p. 11.

15. Ibid., p. 11.

16. Alain Robbe-Grillet, op. cit., p. 51.

17. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, p. 17.



18. Claude Ollier, "Vingt ans après" in Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui. II, Pratiques (Paris: Union Générale d'Editions, 1972), p. 203.

19. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, p. 220.

20. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 13.

21. Michel Butor, Essais sur le roman (Paris: Gallimard, 1972), p. 13.

22. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.40.

23. Ibid., p. 40.

24. Saussure, cité par Ricardou in Pour une théorie du nouveau roman, p. 17.

25. Butor , op.cit., p. 143.

26. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 55.

27. Ibid.,p. 95.

28. Ricardou, "Esquisse d'une théorie des générateurs" in Positions et oppositions sur le roman contemporain, p.144

29. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman,p. 209.

30. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 153.

31. Ricardou, "Esquisse d'une théorie des générateurs", p. 148.

32. Les tableaux fréquents des romans d'Alain Robbe-Grillet, le tableau de La Route des Flandres de Claude Simon, les gravures rupestres de la Mise en scène de Claude Ollier sont autant de mises en abyme.

33. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 38.

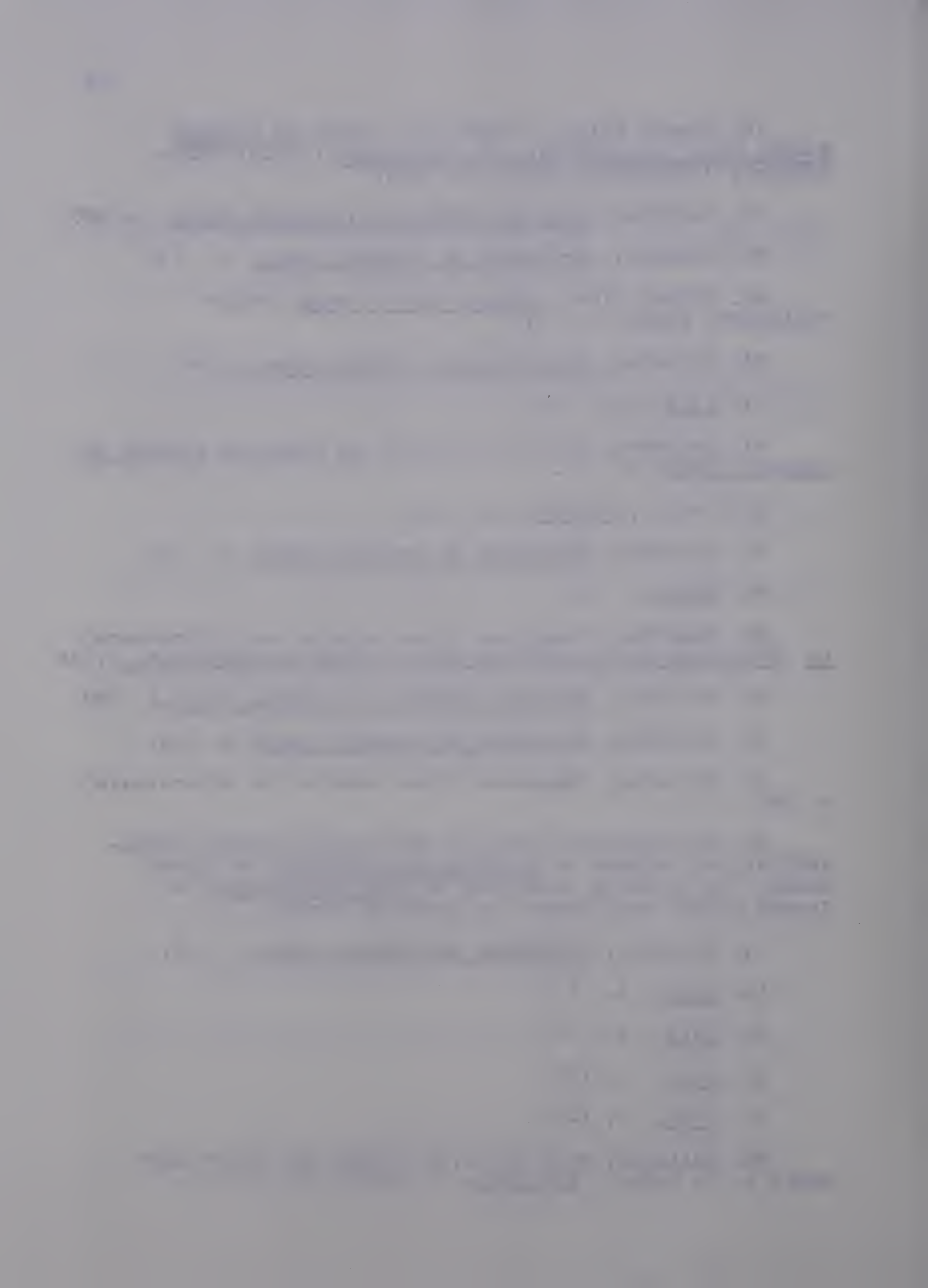
34. Ibid., p. 70.

35. Ibid., p. 70.

36. Ibid., p. 110.

37. Ibid., p. 111.

38. Mallarmé, cité par J.-L. Borges in "L'art narratif et la magie", Tel Quel, 7 (1961), p. 6.



39. *Ibid.*, p. IO.

40. Yves Battistini trad., *Héraclite d'Ephèse* (Paris: Cahiers d'Art, I948), p. 50.

4I. Flaubert, cité par Ricardou *in* *Pour une théorie du nouveau roman*, p. I9.

42. J. Tynianov et R. Jakobson, "Les problèmes des études littéraires et linguistiques" *in* *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov (Paris: Seuil, I965), p. I39.

43. *Ibid.*, p. I40.

44. V. Propp, "Les transormations des contes merveilleux", *ibid.*, pp. 234-262.

CHAPITRE II

LA COMPOSITION NARRATIVE :

DU CYCLE AUX BLANCS TYPOGRAPHIQUES



Dans le premier chapitre nous avons parlé de l'importance des éléments narratifs dans le nouveau roman et nous avons vu qu'au centre même de l'intérêt du romancier se trouve la production des livres. De ce point de vue les problèmes d'organisation de l'oeuvre s'imposent, fournissant ainsi à l'écrivain le système narratif qui régit les fictions, pour Claude Ollier ce système étant "une organisation globale, dans laquelle toute figure narrative entre en résonance avec toute autre figure de même niveau et tout autre de niveau différent, jusqu'au niveau de la totalité fictionnelle"[1]. Ces correspondances narratives multipliées à tous les niveaux des romans instituent un courant circulaire dont "le mimétisme" "est à la source de ce principe".[2] Ainsi chaque roman constitue à la fois une fin et un point de départ. D'ici l'organisation cyclique de l'oeuvre romanesque de Claude Ollier et c'est le même principe qui a gouverné "l'incessante circulation des textes"[3], et laquelle circulation nous allons identifier en l'imitation textuelle nommée citation. Par la suite dans le présent chapitre nous nous proposons de montrer de quelle façon la composition de l'oeuvre de Claude Ollier institue la circularité, de quelle façon la circularité est reflétée à tous les niveaux de l'oeuvre.

A. LE CYCLE

Un premier contact du lecteur avec l'oeuvre de



Claude Ollier lui permet de saisir sa clé générale, la circularité. Partant du principe que tout acte doit parcourir au moins trois étapes inévitables - un commencement, un développement et une fin - et si chaque fin suppose à son tour un nouveau commencement, nous en venons à l'idée d'accomplissement en cercle de l'acte d'écrire. De cette façon son premier recueil de "textes", Navettes, illustre cette idée : le recueil s'ouvre sur "Nocturne" et se referme sur "Nocturne entre guillemets". Ainsi la fin du recueil rejoint son point de départ, opération qui indique au lecteur la 'destinée' circulaire du reste. A le considérer de plus près nous découvrons que ce recueil est divisé en trois parties dont la première contient six "textes", la deuxième, quatre et la troisième, cinq. Ces détails ne sont pas sans intérêt, vu que le nombre total des "textes" est un multiple de trois, notion importante, nous le verrons. De la même rigoureuse composition tiennent les trois premiers romans de Claude Ollier, bouclés en cycle: La Mise en scène, Le Maintien de l'ordre et l'Eté indien. Le premier contient trois parties disposées en une parfaite symetrie : I^{e}, sept chapitres, IIe, vingt et un chapitres, IIIe, sept chapitres. Dans la deuxième partie, nous a fait remarquer Jean Ricardou[4], le nombre des chapitres est un multiple de trois. Dans Le Maintien de l'ordre, conçu également en trois parties, on a affaire par rapport à La Mise en scène à une symétrie inverse dans la distribution des chapitres: première partie, neuf chapitres;



deuxième partie, sept chapitres; troisième partie, neuf chapitres. Quant à Eté indien la composition obéit à une répartition égale des chapitres, numérotés de un à neuf, mais isolés en triades par de courts récits, non-numérotés, qui sont intercalés parmi les chapitres. Nous nommerons ces récits récitals narratifs. Cette charpente en triangle équilatéral du livre se prête à plusieurs lectures: proposition d'une troisième symétrie par rapport au deux autres, côté égal d'un trio romanesque, synthèse des deux autres symétries dans la mesure où ce type de symétrie reflète l'annulation des différences compositionnelles des deux premiers romans par compensation. Ainsi si La Mise en scène est bâti sur le type de symétrie ABA et Le Maintien de l'ordre sur le type de symétrie BAB, Eté indien répond au type nivélateur AAA. Enfin la référence au type formel de symétrie de ce dernier roman est expressément marquée au niveau de la fiction :

> "Deux hommes par leur ardeur conjuguée font avancer la frêle embarcation, vêtus de shorts et de maillots de corps blancs marqués au sigle d'une société sportive ou d'un club d'étudiants: A.A.A. lettres rouges brodées en triangle sur la poitrine et le dos." (EI, I04)

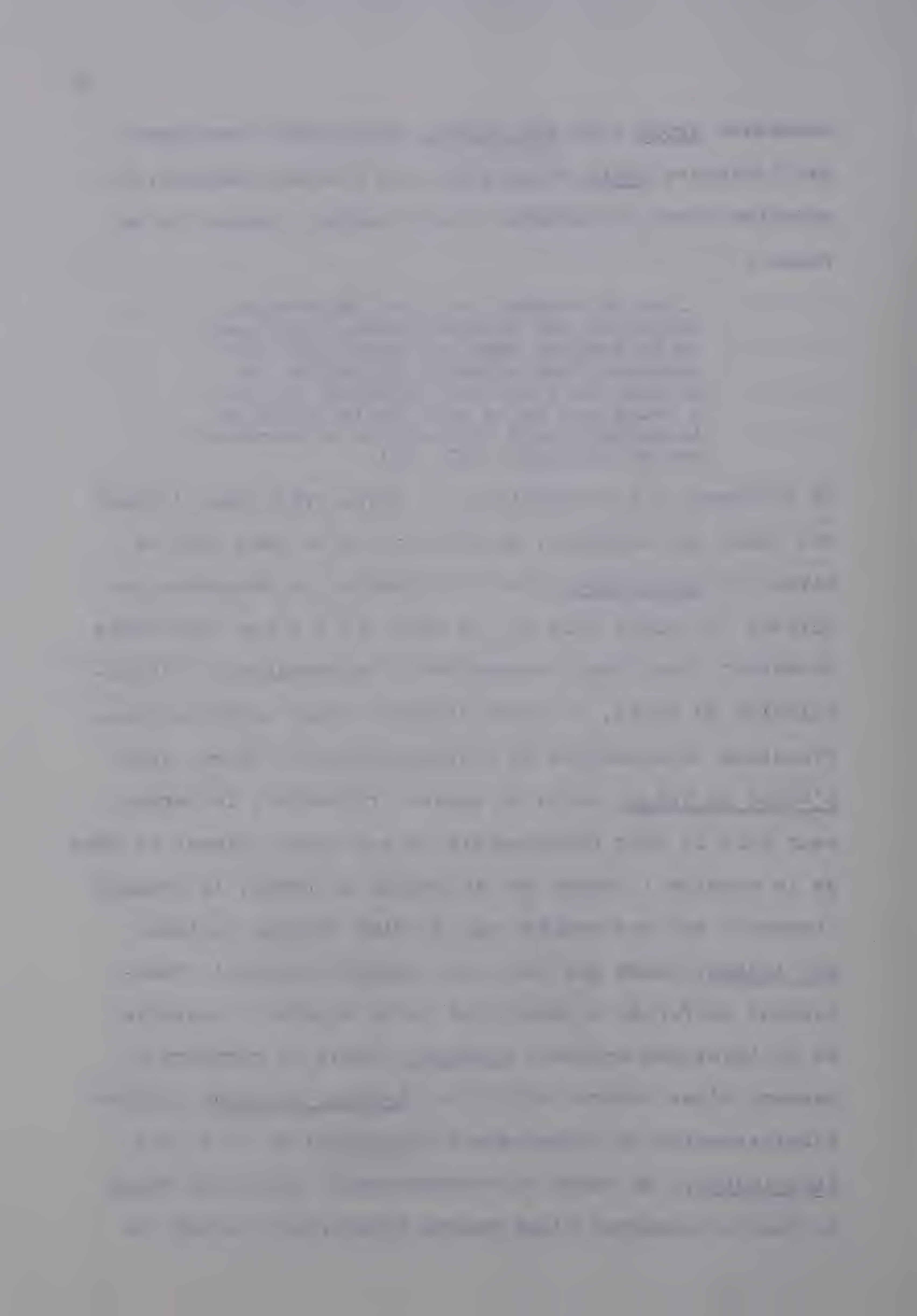
...Cette citation même est comparée par Ricardou[5] à une autre (prise du même roman) pour exemplifier une similitude, le modelage, basée sur le regroupement à des éléments différents et dont le nombre reste constant. Et si Ricardou utilise cet exemple pour faire ressortir la



constante trois dans Eté indien, nous ferons remarquer que le nombre trois remplit ici une fonction précise, sa vocation étant de refléter l'architecture globale de ce roman :

> ...et de nouveau la chope débordante, soulignée des lettres rouges,gothiques, de la marque, mais les consonnes sont absentes, les circuits détraqués, on ne peut lire que les voyelles: A.A.A., à moins que ce ne soit là le sigle de la marque, mais les lettres ne seraient pas si espacées. (EN, 70)

La référence à la composition du livre pris comme 'album' est faite par analogie. En effet ce qu'on peut lire au niveau du livre-album c'est la division en chapitres numérotés par trois fois et, en plus, il y a ces "consonnes absentes" (chapitres non-numérotés) nécessaires à l'articulation du récit, le texte d'Ollier étant ainsi une confirmation métaphorique de l'architecture du livre. Avec L'Echec de Nolan, conçu en quatre 'rapports', le narrateur fait le tour rétrospectif de son oeuvre mimant le cône de la mémoire : étendu sur la moitié du roman, le premier 'rapport' est une enquête sur sa plus récente fiction, Eté indien, alors que les trois autres'rapports' s'amenuisent au fur et à mesure que cette enquête s'approche de sa lointaine origine, Navettes. Etant le parcours à rebours d'une oeuvre antérieure, L'Echec de Nolan réalise l'interversion du commencement (Navettes) et de la fin (Eté indien). En outre ce 'commencement' en fin de roman se fait le messager d'une oeuvre future:"Au couchant du



périple, avant le saut au point central - ou à son homologue sur un lointain système." (E.N.,228). Un pareil élargissement concentrique est visé par La Vie sur Epsilon, dernier roman de Claude Ollier, qui souligne, cette fois-ci par une notation littérale des parties composantes (A,B,C, D,E), la parenté d'ordre cyclique qu'elle entretient avec le reste.

En tant que conception générale, l'oeuvre de Claude Ollier est doublement circulaire, chacune de ses fictions étant en même temps un tour rétrospectif et une prémisse en vue d'un système futur. Et ce courant circulaire constitue le système narratif qui présidera à tous les niveaux de la fiction.

B. LA CITATION.

Obéissant à cette règle formelle, le circulaire, l'écriture tourne en rond (syntaxe et lexique étant foncièrement concernés) en convertissant la fiction à un mouvement analogue. Et il n'est pas étonnant que le roman ollierien, voué à exprimer le cyclique, s'emploie à multiplier les similitudes textuelles, similitudes qui peuvent aller jusqu'à prendre la forme de l'imitation qui suggère une démarche scripturale en boucles. "Toute imitation engendre le circulaire"[6], comme le dit Jean Ricardou, ou comme l'exprime mieux encore J.-L. Borges dans Enquêtes: "la répétition d'un état quelconque [implique] la répétition de tous les autres et [fait] de l'histoire universelle

une série cyclique"[7]. C'est donc avec la citation que chaque texte de Claude Ollier se veut un maillon d'une chaîne de textes fondés sur leur propre imitation. Rappelons, à l'exemple de Ricardou, la parenté d'écriture qui s'établit à la suite de tels procédés entre l'oeuvre de Claude Ollier et Bouvard et Pécuchet de Flaubert ou "Les Ruines circulaires" et "le Thème du traître et du héros" de Borges (ce dernier texte étant 'repris' expressément par Ollier dans un "texte" analytique intitulé "Thème du texte et du complot" et inséré parmi ses "navettes". Au même titre nous ajouterons le bizarre "Mittsummernachtsdream" (Navettes) qui renvoie à la célèbre comédie shakespearienne A Midsummer-Night's Dream et qui 'communique' avec cette dernière par plusieurs 'motifs'. C'est ainsi que l'on explique chez Ollier ce phénomène romanesque singulier qu'est la citation qui se présente ici comme une mise en abyme de l'histoire littéraire au profit d'une restructuration formelle.

En quelque sorte mise en abyme de la fiction dans le nouveau roman, la citation est également un procédé narratif par lequel le romancier oblige le lecteur à prendre conscience de la matérialité de l'écriture. Par la citation l'écriture revient sur elle-même, s'impose indépendamment de la fiction, multiplie les similitudes et dévoile le caractère purement formel du récit. En plus,

comme nous l'avons dit avant, elle représente soit une façon d'instaurer un circuit littéral au niveau interne de l'oeuvre (<u>citation interne</u>) soit un moyen de connecter cette oeuvre à d'autres (<u>citation externe</u>).

I. <u>La citation interne</u>.

De nombreuses citations internes 'flottent' à la surface de l'écriture d'Ollier créant une sorte d'empire de la textualité. De ce point de vue la citation interne figure, si l'on veut, à titre de signature de l'oeuvre. Puisque les citations internes sont trop nombreuses pour que nous puissions en dresser l'inventaire, nous nous limiterons à en donner un seul exemple et à en commenter les effets. Prenons pour point de départ cette citation qui ouvre le premier "texte" de <u>Navettes</u>, 'Nocturne' :

> Je monte au milieu des arbres. Mon pied glisse sur les aiguilles de pin, sur la terre ocre, la mousse qui s'agglomère en monticules. [...] Ainsi vais-je lentement-muet-sur le sol souple et léger où, pas à pas, je m'élève. (N, II)

et cette fin de 'Nocturne' :

> Je monte au milieu des arbres. Mon pied glisse sur les aiguilles de pin, sur la terre ocre, la mousse qui s'agglomère en monticules. Lentement-muet-sur le sol souple et léger...(N, I7)

Nous avons là le commencement et la fin d'un "texte". Entre ces deux extrêmes Ollier se plaît à multiplier une chaîne d'actes fictionnels similaires, chaque maillon de cette chaîne étant une reprise à la suite d'un échec.

Ce que le 'narrateur-acteur' réussit finalement n'est que l'aboutissement au point de départ de la narration. Ainsi on se rend compte que la soi-disant tentative d'escalade de la montagne 'proposée' par la fiction du récit ne devait s'accomplir que par un acte purement narratif: retrouver la forme initiale.

Nous avons affirmé avec Jean Ricardou que la citation est une mise en abyme de la fiction. Chaque reprise ou quasi-reprise de tout élément déjà retrouvé dans le champ de la fiction participe de la citation. Leur reproduction, partielle ou globale, estompe la fiction, la ramène à son point initial, anéantissant ainsi le temps de la fiction au profit de celui de la narration ou de la lecture face auxquelles narrateur et lecteur se retrouvent perpétuellement confrontés. D'autre part la citation interne représente pour le narrateur un instrument de contrôle de l'acte d'écrire, c'est le compte rendu d'une conscience lucide en l'exercice d'une recherche formelle. Elle est en même temps un 'réveil' pour le lecteur qui s'abandonne à une lecture imaginative. Court-circuit de la fiction, la citation a également un rôle transitif chez Ollier. Elle permet non seulement de refermer l'écriture sur elle-même mais aussi de la régénérer. Dans la plupart des cas elle subit des déformations lexicales ou syntaxiques afin de recevoir dans son sein de nouvelles cellules fictives. Ces deux tendences opposées de la citation interne, négation de la fiction et en même temps promotion de cette dernière,

représentent un des instruments de base du narrateur à l'aide duquel il définit l'écriture en tant que création et destruction.

Il est évident que la complexité totale de la _citation_ ne se révèle que dans une étude rigoureuse de son évolution dans le texte. La citation étant explicitée ici plutôt du point de vue fonctionnel, nous y consacrerons plus tard, au cadre de la _description_, une analyse plus détaillée.

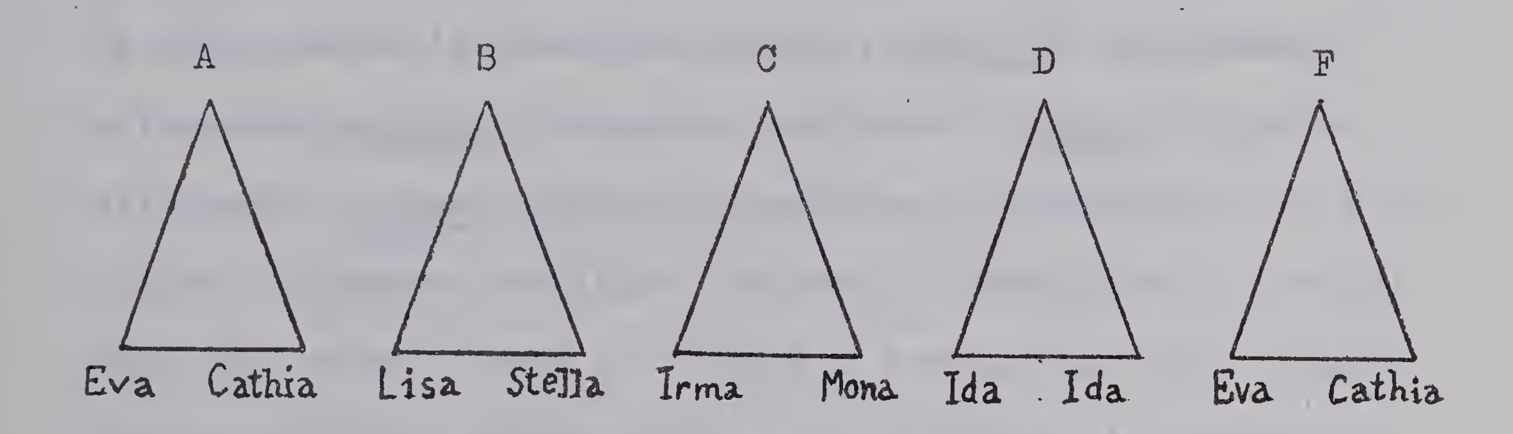
2. La citation externe.

Comme nous l'avons remarqué, le "texte" ollierien "Mittsummernachtsdream" cite _A Midsummer-Night's Dream_ de Shakespeare. La méthode d'Ollier n'est pas sans intérêt. Remarquons d'abord, dans la pièce shakespearienne, la multiple présence de personnages qui ont un rapport avec la manufacture : le tisserand, le charpentier, le chaudronnier, le menuisier, le tailleur. Revenons maintenant à Ollier : Son recueil de "textes", _Navettes_, a pour épigraphe cette curieuse citation de Littré :

> Navette : Instrument où les tisserands mettent leur trame, pour la passer au travers de la chaîne, en faisant des étoffes de chanvre, de lin, de laine, de soie, de coton.

De cette façon on pourrait dire que par cette épigraphe Ollier désigne une 'vision' de l'écriture. Car au niveau de la fiction il n'existe aucune trace de l'instrument dont il est question dans son épigraphe et c'est donc par une métaphore de l'acte d'écrire qu'Ollier a repris la

'mise en scène' des personnages shakespeariens. Deuxièmement, grâce à la disposition des personnages en trèfle ou en triangle (une constante et deux variantes jumelles),



Ollier semble introduire un sens hypothétique et analogue à celui du Songe d'une nuit d'été, la rivalité tripartite, où chaque 'duet' se consolide à la suite d'une 'intrigue ternaire': Lysandre-Démétrius-Hermie/ Lysandre-Démétrius - Héléna / Hermie - Héléna -Lysandre/ Hermie - Héléna - Démétrius; ou de "Eva, Cathia" à ... "Eva, Cathia," l'identité des personnages bouclant le cercle. Mais la lecture la plus intéressante nous semble pourtant au niveau du scriptural. Le titre original (en anglais) de la pièce de Shakespeare présente déjà la marque orthographique qui joint un duo lexical en un seul syntagme, c'est-à-dire le trait d'union. Or Claude Ollier a usé des vertus composantes bien connues de l'allemand pour ramener ce syntagme à une unité scripturale ou graphique. Ainsi les coupes lexicales ont été supprimées; les normes de la langue s'imposent, le signifiant subordonne le signifié, le contraint à une loi formelle.



C'est ainsi que le narrateur attire l'attention sur les pouvoirs créateurs du langage. En plus le texte permet une autre lecture secondaire, celle des doubles formés par la gémination 'allemand-anglais': mitt(e) (séquence allemande),summer (séquence anglaise), nacht(séquence allemande) dream (séquence anglaise). Ajoutons à la gémination "allemand-anglais" le texte 'français', et voici sous une autre forme la rivalité tripartite de la pièce shakespearienne résuscitée. Par la suite l''insinuation' textuelle d'Ollier permet de retracer certaines origines ou 'sympathies' formelles extérieures à l'oeuvre.

Voyons maintenant une autre chaîne de "textes" possible. Dans son étude intitulée "L'Enigme dérivée" (Pour une théorie du nouveau roman) Jean Ricardou nous a signalé cette phrase singulière par laquelle débute le chapitre quatre de la première partie de La Mise en scène : "Comme il fait une chaleur de quarante-cinq degrés, la grande rue d'Assameur se trouve absolument déserte"(MS.,32). Or de la sorte Claude Ollier reprend avec peu de modifications la première phrase de Bouvard et Pécuchet de Flaubert que voici: "Comme il fait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert". Suite à une construction quasi-identique (correspondance iso-syntaxique homolexicale) nous avons affaire à une quasi-citation[8] au plan de la narration et à une quasi-reprise au plan de la fiction, c'est-à-dire lorsqu'un "même dispositif agence des éléments semblables"[9]. Appropriée ainsi,



la phrase flaubertienne agit en générateur polyvocable dans le roman d'Ollier. Dans les deux phrases de La Mise en scène, que nous allons reproduire ici, nous reconnaîtrons facilement des échos syntaxiques (donc narratifs) de la phrase de Flaubert ci-dessus citée:

> Comme les sillons sont pratiquement nivelés de ce côté-ci de l'arbre, le tapis de sol ne présente que d'insignifiantes bosselures.(MS., 78)
>
> Comme le pont naturel franchit l'Imlil à la sortie du méandre,le fond de la gorge n'apparaît en amont que sur une centaine de mètres. (MS, I34)

Cette fois-ci nous y déchiffrons une correspondance homosyntaxique hétérolexicale au plan de la narration et un quasi-modelage à éléments différents au plan de la fiction.[IO] Remarquons également que le contenu fictif de cette dernière citation s'inspire d'une donnée formelle du texte même. En effet le "pont naturel" dont 'parle'le narrateur n'est que la phrase 'naturelle' reproduite de Bouvard et Pécuchet qui réapparaît en re-"montant" le texte sur une "centaine de ... pages" ! La réalité du texte confirme notre assertion: cette "centaine de pages" n'est que la différence entre l'indiqué et l'indicateur situés respectivement aux pages 32 et I34 de La Mise en scène. Ailleurs on assiste à une rupture de la citation, étendue sur deux phrases et à peine reconnaissable. Appropriée d'abord, la citation est 'assimilée' par le texte, nous soulignons, comme pour confirmer ses propres lois internes:



> Comme tous les matins entre le lever du jour et l'apparition du soleil au-dessus de l'Amerziaz, les rayons balayent de biais la face nord de l'Angoun, frappant les crêtes dès avant six heures, puis les falaises, descendant plus longuement sur le replat, pour atteindre vers sept heures l'arrête de la barre rocheuse. La ligne d'ombre pivote sur cet immence cadran, refluent peu à peu vers les rochers ... (MS, I23).

Vouée à exprimer au début une 'circulation' entre Bouvard et Pécuchet et La Mise en scène, la citation est petit à petit intégrée au fonctionnement du texte de ce dernier roman et ensuite mise au service de l'expression d'une circularité propre, interne. En plus, cette violence de l'écriture reflétée dans la rupture opérée au niveau de la citation flaubertienne (sa fragmentation, son engloutissement) trouve des correspondances intéressantes au niveau de la fiction: le couple Lessing-Jamila est défait, un scorpion est petit à petit dévoré par un essaim de fourmis. Ce processus narratif se révèle une fois de plus avec cette apparente 'faute' d'orthographe qui rompt l'unité de la phrase par un point 'absurde':

> Si Abdesselam s'empare du pot de terre et répand sur le vermicelle une longue coulée de beurre fondu. Tout le plat baigne bientôt dans le liquide doré qui n'épargne pas le plus petit recoin. (MS, 2I6).

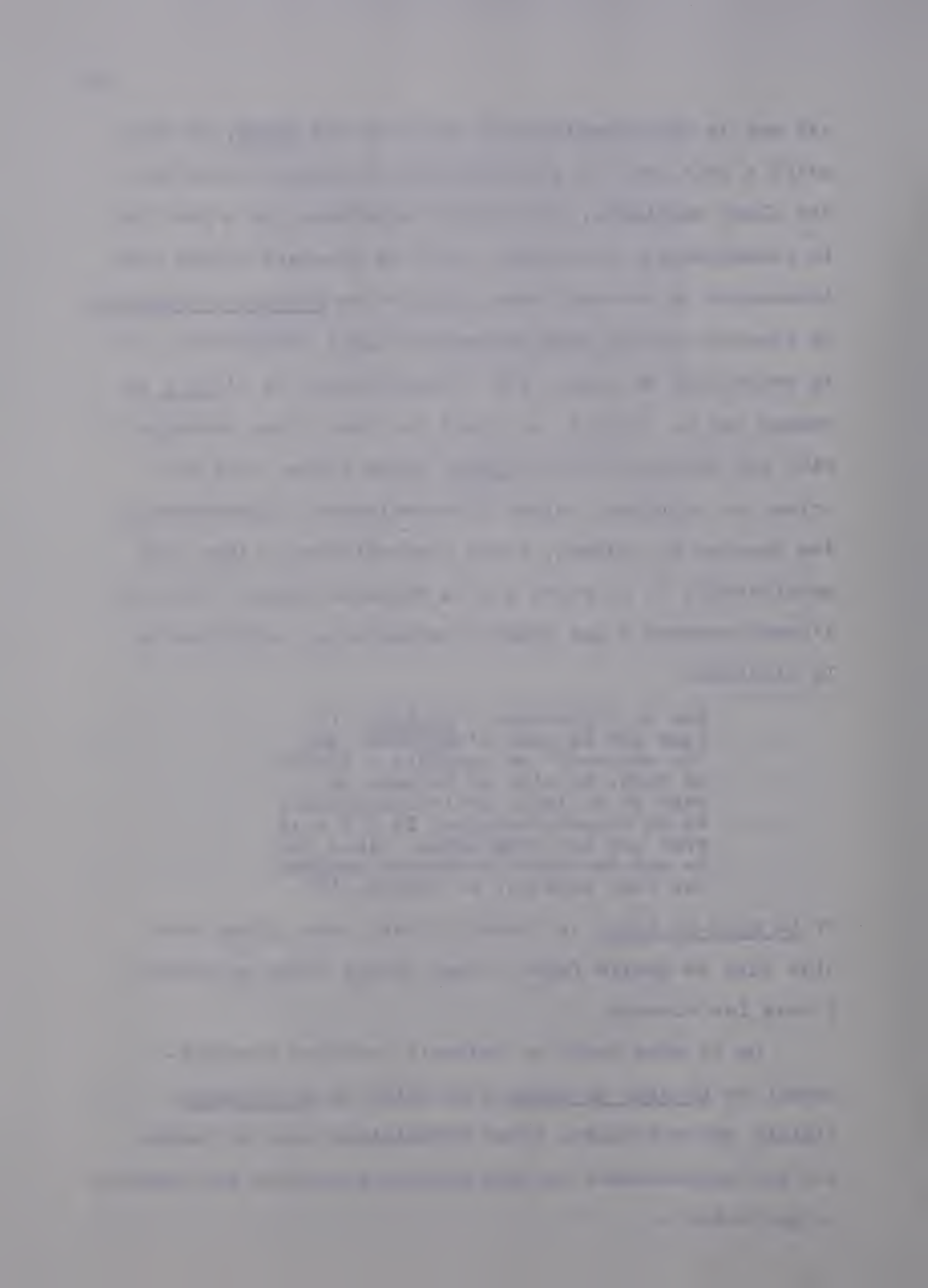
Si le narrateur cite Bouvard et Pécuchet de Flaubert c'est parce que ce dernier vise une expression formelle avec laquelle l'auteur de La Mise en scène a plusieurs rapports en commun. D'abord l'oeuvre de Flaubert, on le sait,

est une de plus élaborées du point de vue forme. Le soin qu'il a pris pour la justification de chaque détail sur des plans multiples, son travail minutieux qui a pour but la formalisation du contenu, font de Flaubert un des prédécesseurs du nouveau roman. Ensuite le Bouvard et Pécuchet de Flaubert est la mise en oeuvre, assez caricaturale, de la production du texte. Ici l'engendrement de l'écrit se résume par un travail qui prend la forme d'une circularité qui désigne déjà la forme. Cette forme, dans ses prises et reprises, attire inévitablement l'interversion des données du contenu, leurs contradictions (donc leur annulation), de la sorte que le résultat final n'est que l'aboutissement à une chaîne textuelle qui participe de la citation:

> Pas de réflexions ! copions! Il faut que la page s'emplisse, que 'le monument' se complète - égalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid. De l'insignifiant et du caractéristique. Il n'y a de vrai que les phénomènes. Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre, et copiant.II

Or La Mise en scène de Claude Ollier, nous allons voir plus tard de quelle façon, n'est qu'une 'mise en cercle' à tous les niveaux.

De la même façon on pourrait postuler l'enchaînement de La Mise en scène à la suite de La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet. Cette postulation nous la basons sur le rapprochement de deux phrases signalées par Ricardou et que voici :



> Maintenant l'ombre du pilier - le pillier qui soutient l'angle sud-ouest du toit - divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. (La Jalousie, p. 9)

> Maintenant l'ombre du noyer s'étend à mi-chemin de la tente et du mur de pierres sèches qui marque l'extrémité du champ. (MS, I75)

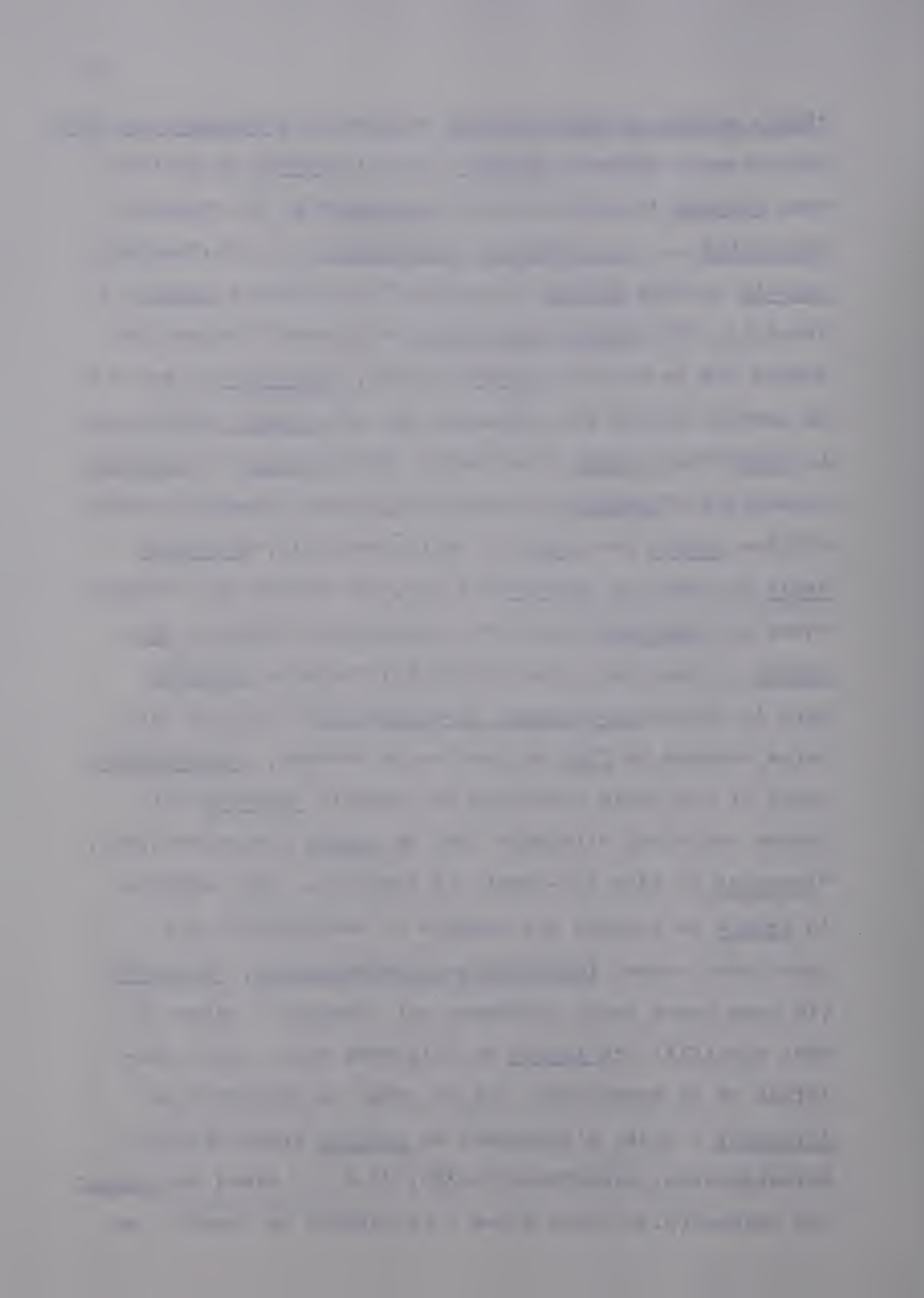
En reprenant à peu près le commentaire de Ricardou[I2] voici la chaîne des correspondances : "Maintenant l'ombre"/"Maintenant l'ombre" = citation (correspondances parfaites au plan syntaxique et au plan lexical);"du noyer"/"du pilier" = quasi-citation; "s'étend"/"se divise" = correspondance isosyntaxique hétérolexicale; "à mi-chemin de la tente et du mur de pierres"/"en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse" = quasi-reprise. Or quelle est la chaîne fictive qui s'établit entre La Mise en scène de Claude Ollier et La jalousie de Robbe-Grillet à l'aide de cette autre 'insinuation textuelle'? A cette question Jean Ricardou apporte une solution magistrale: "Fonctionnant comme exergue, cet ouvrage souligne alors, à l'aide du rapport Frank/"mari", le caractère actif/passif de la relation Lessing/Lassalle, et insère par ce biais, dans le texte, la jalousie de l'ingénieur"[I3]. A la suite de cette observation on peut trouver d'autres similitudes langagières qui souligneraient la parenté fictive des deux romans. A la page 28 de La Mise en scène, c'est-à-dire là où le récit amène en scène Jamila mortellement blessée, les raisons du meurtre

(jamais expressément énoncés au niveau de la fiction) sont indirectement introduites par l'intermédiaire de ce "parasitisme" textuel, qu'est la citation de la 'jalousie': "des carreaux noirs et blancs disposés en quinconces"(MS,28) cite "la disposition en quinconces"[14] des "bananiers" de la Jalousie de Robbe-Grillet, motif narratif 'imposant' dans le roman de ce dernier. Mais la citation externe chez Claude Ollier avec ses implications narrationnelles et fictives à l'échelle de l'histoire littéraire mériterait une étude spéciale car les faits ne s'arrêtent pas ici .

C. EMBLEMES DU CYCLE

Ce qui frappe à ras du texte c'est la fréquence avec laquelle paraissent les emblèmes du cycle. Vu la grande variété d'expression de l'idée de circularité dans le roman d'Ollier nous donnerons ici un aperçu sommaire extrait de notre liste de recherches concernant les emblèmes puisque leur nombre en est quasi-inépuisable. Pour ceci prenons comme champ de recherches Eté indien. Excepté la multitude de références directes au circulaire et à ses éléments composants (circonférence, diamètre,rayon,centre, arc de cercle, hémisphère) nombre d'emblèmes y sont liés au mot tour et à ses variantes ainsi qu'aux objets et aux 'actes' qui suggèrent des images et des accomplissements circulaires: "courbes multiples enchevêtrées en altitude" (p.7), "un rivage gris, verdoyant,d'un contour sinueux"/

"îlots arqués en demi-cercles, criques en croissants de lune" /"un champ d'agaves s'inscrit dans le cercle du hublot"/ "une clôture de pierres sur le pourtour"(p. 8),"toute la presqu'île ... se déroulant uniformément" (p. 9),"serpent enroulé au beau milieu du chemin"/"le chauffeur tourne la tête" (p. I0),"décrit une courbe de la main"/"repose les doigts sur le haut du volant" (p.II), "joignant le geste à la parole, crispe ses phalanges sur un cordage imaginaire, le tord"/"une courbe s'amorce"(p. I2),"circuit de courbure insensible"/"paupières closes"(p.I3),"une poussière blanche s'élève autour des roues du véhicule"(p.I4),"médaillon ovale en forme de bouclier"(p.I6),"les doigts qui s'accrochent aux maillons"(p.I7),"la grand-route donc(qui contourne la zone des ruines"(p.I8-I9),"pointes tournées vers la droite,mi-ombragé, mi-ensoleillé"(p.I9),"A certains moments un flot de paroles se déverse, tourbillonne, comme si une foule nombreuse se pressait alentour"/"le nombre cent-neuf s'imprime dans un cercle lumineux"(p.26), "tournant la tête lui-aussi, il aperçoit, loin derrière le cercle de lumière que dessine le vestibule"(p.27), "une durée vague, immésurable-incommensurable, démesurée" (là nous avons trois synonymes qui 'tournent' autour du même signifié) /"s'incrit en filigrane en un point non-défini de sa conscience, tel un ruban de pellicule se déroulant à vide, s'entassent en boucles grandissantes, envahissantes, superflues"(p.28), "J.J.... vient de tourner les talons"(p.36),"des rides à la surface de l'eau... se



propagent circulairement"(p.35-36), "le cercle des touristes" /"les rafales redoublées obligent à détourner la tête"(p.37), "le vent infléchit les mèches vers la nuque"(p.40), "mi-rêveur, mi-surpris (p.42) (comme'milieu' ces derniers mots peuvent marquer un élément du cercle; de ce point de vue "mi-rêveur, mi-surpris", comme "mi-ombragé, mi-ensoleillé", rendent l'image de l'équilibre parfait de deux hémisphères, équilibre qui se fait sur une ligne médiane ou, si l'on veut, sur le diamètre), "des feuilles mortes... décrivant des cercles, des spirales, prises dans un tourbillon "* (p.51).

Sans aucun doute les mots soulignés par nous sont ceux qui permettent une lecture facile du circulaire. Mais à la suite d'une analyse minutieuse du texte, d'autres mots révèleront des vertus similaires. C'est le cas de nombreux homonymes du mot tour (lié directement à la notion de circularité) dont les emplois divers ne doivent pas nous faire 'manquer' leur message narrationnel, celui d'exprimer l'idée de cycle. En voici quelques exemples: "le pied gauche... tâtonne à son tour" (p.20),"le vestibule situé au centre de la tour carrée"/"l'autre tronçon du couloir qui relie la face nord à la face sud de la tourelle"(p.27); des synonymes partiels du mot tour ("un dôme" p.9);

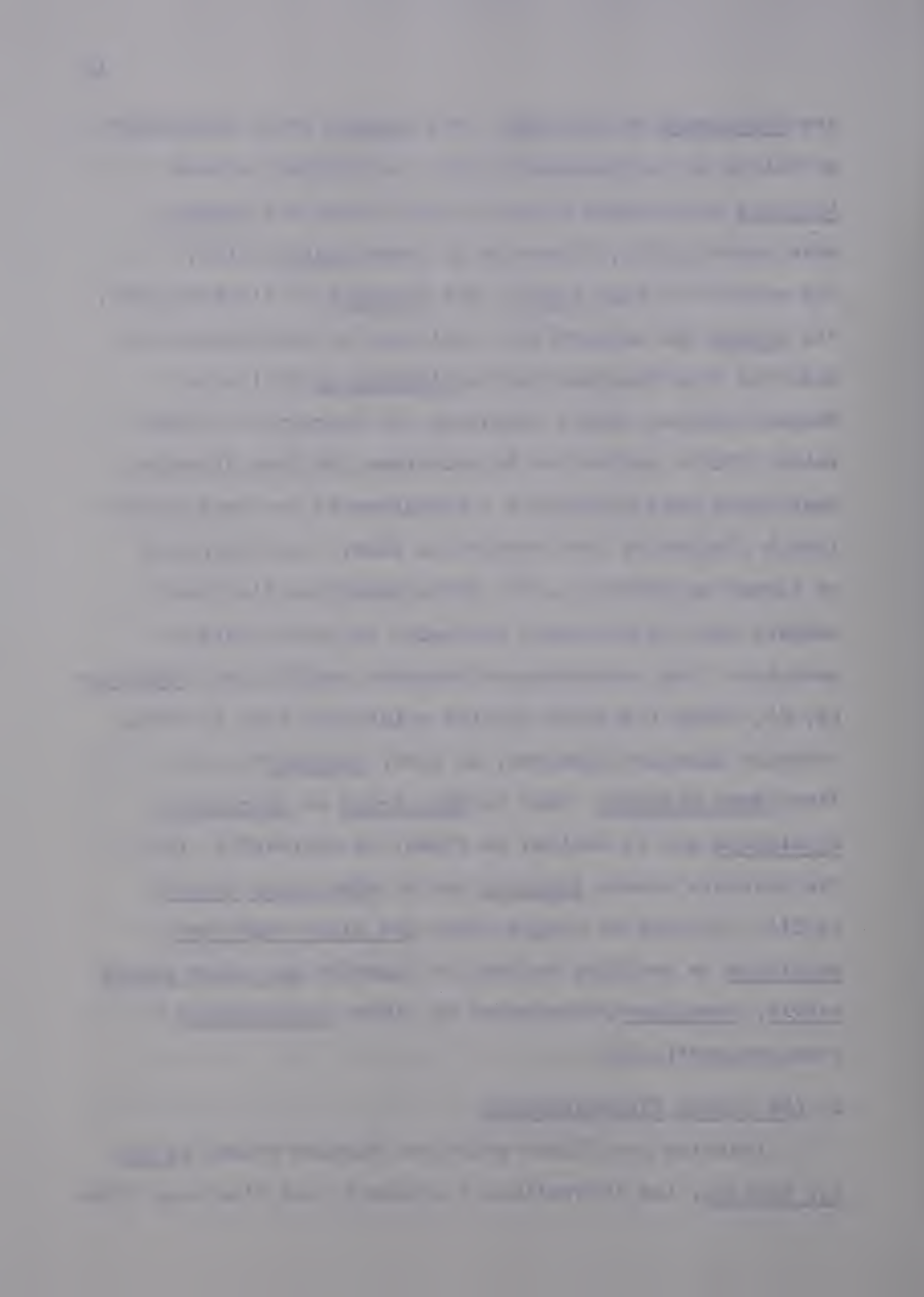
---

* nous soulignons ici et dans les paragraphes suivants.

des anagrammes du mot tour : "la voiture roule exactement au milieu de la chaussée"(p.I0), "le véhicule avance toujours sur la même ligne droite"/"l'eau est partout sous terre"(p.II), "l'axe de la grand-route"(p.I2), "le souffle se fait court"/ les troubles de l'ouïe"(p.20), "la trouée des nuages"(p.8). Ailleurs la circularité est bien des fois désignée par la réitération de l'acte. Chaque reprise, chaque imitation est imprégnée du similaire. "En la perfection du mimétisme, dit Jean Ricardou, deux lieux sont contraints à coïncidence; les passages de l'un à l'autre se font retours au même; les itinéraires se lavent en boucles..."[I5]. Toute réédition d'un acte suggère donc un mouvement cyclique. En voici quelques exemples: "les protubérances blanches indéfiniment répétées" (p. 8), "tout l'élément liquide s'infiltre sous la roche, s'écoule dans les fissures, se perd, resurgit"(p. 9), "les mêmes éléments dans le même ordre se retrouvent, semblables par la taille, la forme, la couleur"(p. I0), "le véhicule avance toujours sur la même ligne droite" (p.II), "du haut de chaque bosse une autre exactement semblable se profile, du haut de laquelle une autre encore surgit, identique"/"obstacles et pièges resurgissent à l'improviste"(p.I3)

D. LES BLANCS TYPOGRAPHIQUES

Inusités par Ollier avant son dernier roman, La Vie sur Epsilon, les interstices y abondent tout d'un coup d'une



manière presque obsessive, fragmentant ainsi l'espace de l'écriture. Leur 'violence' va jusqu'à provoquer un démembrement de la phrase, s'interposant entre les parties de cette dernière comme pour censurer son unité. Ainsi à la page I80 de La Vie sur Epsilon la phrase qui termine un corpus textuel s'achève dans le suivant après que le narrateur a creusé un 'précipice' blanc. Ces 'métamorphoses' d'ordre scriptural racontent à leur façon le sens que le lecteur doit attribuer aux métamorphoses d'ordre fictif qui se passent sur la mystérieuse planète. Ici le courant fiction/narration est beaucoup plus évident. Mais il se peut aussi que le blanc typographique représente deux moments narratifs séparés dans le temps, le second ne retrouvant plus le premier. Nous supposons aussi la possibilité que le blanc typographique tienne d'une double réclamation d'espace poétique de la part du narrateur: d'une part le narrateur suggère une oblitération de l'écriture (tout comme un code caché dans un poème constitue une 'lecture' invisible); d'autre part il fragmente son texte de la même façon que les strophes d'un poème sont séparées les une des autres par des interstices. A l'appui de cette assertion nous indiquons les pages 22I, 222 et 223 de La Vie sur Epsilon où la disposition du texte est quasi-strophique. Pourtant la motivation de base du blanc typographique est celle de désigner la matérialité de l'écriture qui, comme tout autre objet, exige elle aussi une disposition dans l'espace. Ainsi du cycle

aux blancs typographiques nous avons vu la portée narrative de certaines techniques de la construction romanesque chez Claude Ollier. Poursuivons maintenant notre démarche critique et interrogeons l'oeuvre au niveau de la description et des moyens d'expression.

NOTES.

I. Ollier, "Vingt ans après" in Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui.II, Pratiques, p. 204

2. Ibid., p.208.

3. Ibid., p.2I0.

4. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, p. I85.

5. Ibid., p.I67.

6. Ibid., p.I59.

7. J.-L. Borges, Enquêtes (Paris:Gallimard,I957),p. 44.

8. Ricardou, op.cit., p.I64.

9. Ibid., p.I66.

I0. Ibid., p.I67.

II. Gustave Flaubert, Le second volume de Bouvard et Pécuchet, ed. Geneviève Bollème (Paris: Les Lettres Nouvelles, I966), p. 57.

I2. Ricardou, op.cit., p. I86.

I3. Ibid., p.I86.

I4. Alain Robbe-Grillet, La Jalousie (Paris: Minuit, I957), p. I3.

I5. Ricardou, op.cit., pp. I59-I60.

CHAPITRE III.

DESCRIPTION . TROPES ET FIGURES

"le commentaire est une lecture atomisée, la lecture, un commentaire systématique"
Tzvetan Todorov I

Dans notre premier chapitre nous avons déjà introduit la notion de description et celle de métaphore. Rappelons que la description constitue la pratique même de l'écriture. Son fonctionnement tisse incessamment le fil de la fiction alors que le courant narrationnel de cette même écriture mime continuellement les traces du signifié - d'où, dans le nouveau roman, le double rôle de la description conçue en tant que création et description. Nous avons souligné également que la description se fait au nom de critères sélectifs ordonnés par l'intentionnalité de la narration. Chaque objet situé au niveau fictif occupe une position de choix privilégié étant donné ses vertus au plan du signifiant. Il en résulte que toute entreprise critique au sens traditionnel, puisqu'elle ne vise pas l'essentiel de l'oeuvre, mènera à un inévitable échec. De ce dernier point de vue le roman d'Ollier pourrait facilement être étiqueté , mais tout ce que nous pourrions en dire ne saurait être consacré qu'en quelques formules banales comme: "sentiment de l'échec";"quête de Dieu"; "confusion du Bien et du Mal"; "tentation d'être"; "impossibilité d'être"; "fatale dialectique de la vie et de la mort" etc. Cependant de telles interprétations seraient faites hors du texte, là précisément où le lecteur aura perdu tout contact avec l'écriture et aboutirait à un verdict à la suite d'une chaîne de transformations logiques,



psychologiques, sociologiques ou philosophiques étrangères au travail scriptural.

L'écriture réclame ses droits à l'autonomie. La matérialité du mot, le signifiant, expulse la charge émotionnelle, se libère du sens symbolique que l'usage traditionnel lui a assigné depuis des siècles. A la place de l'intrigue de l'action du roman traditionnel le nouveau roman a mis l'intrigue des mots. Il y a aussi un 'point culminant' de l'écriture où le <u>texte</u> réunit en un <u>noeud</u> (c'est ce que Tzvetan Todorov appelle "focalisation"[2]) les mots générateurs de la narration. Ce sont de vrais rendez-vous de mots qui offrent le spectacle d'un combat singulier entre le signifiant et le signifié. Et il est clair qu'avec de tels personnages-mots toute discussion sur leurs 'traits de caractère' devient futile. Egalement, s'il existe un enchevêtrement des temps au plan de la fiction, c'est au niveau du temps de la narration que ces derniers prendront leur vrai sens. Toute transformation faite dans le sens de la narration ⟶ fiction aura pour résultat final un discours sur la fiction. Et ce résultat sera nul car chaque phrase d'un tel discours soulèvera à son tour une autre question, et ainsi de suite, aboutissant ainsi à des discours sur des discours et non pas à une lecture de l'oeuvre en question. Par conséquent le sens qui mène de la narration à la fiction est celui qui est institué par le narrateur, la tâche du lecteur étant de refaire ce chemin à rebours : de la fiction à la nar-

ration. Les opérations transformatrices du narrateur sont toujours de l'ordre de l'expression, c'est-à-dire des opérations qui varient selon la compétence linguistique de l'écrivain. Ce dernier n'aurait pas grand-chose à dire dans le champ de la littérature en tant qu'art s'il ne savait pas inscrire dans le texte le 'mariage des mots'. C'est à cela que se résume l'EUREKA de l'artiste et non pas à une nouveauté philosophique, psychologique etc. Car toujours il a été question d'une trouvaille qui tient de la forme, de la narration.

Chez Claude Ollier, comme chez tout nouveau romancier, toute opération transformatrice est en fin de compte une métaphore structurelle. Et c'est par une lecture attentive qu'elle déclenche ses pouvoirs et 'illumine' entièrement l'oeuvre, en éclaire tous ses rouages. A elle seule la métaphore structurelle donne au lecteur non seulement la clé de tous les problèmes soulevés par le texte, mais elle donne accès à la compréhension de la théorie du nouveau roman. Un fragment de texte extrait de L'Echec de Nolan nous servira d'exemple. Rappelons d'abord que ce roman est celui qui boucle le cycle de la série romanesque constituée de La Mise en scène, du Maintien de l'ordre et d'Eté indien. Rappelons aussi que cette série trouve dans L'Echec de Nolan les correspondances textuelles suivantes: "Rapport N° I"/ Eté indien, "Rapport N°2/Le Maintien de l'ordre, "Rapport N°3/La Mise en scène. Ultérieurement Claude Ollier

y ajoutera "Rapport N°4" dont la portée narrative rejoint ses premiers "textes", Navettes. Quant au texte choisi, il est pris dans "Rapport N°I" de L'Echec de Nolan, pages 58-59, et s'ouvre sur une parenthèse 'silencieuse'. Le texte ci-dessous surprend le moment fictif de l'enquête du narrateur-acteur auprès de Jorgensen qui relate les circonstances de la disparition de Nolan dans un accident d'avion (Eté indien), dont l'enquêté a été témoin. Voici le texte que nous donnons ici en entier pour des raisons foncièrement imposantes:

> Un cri rauque, étouffé...
> -(Silence. Debout toujours, dressé vers le hublot, doublant le geste, son corps comme tordu sur lui-même, torsadé, saisi en plein élan, une main ((la gauche)) plaquée sur la joue droite, l'autre bizarrement lancée en avant, le plus loin possible, comme si elle tentait d'attraper en plein vol, au jugé, quelque objet que le vent, pourtant inexistant, viendrait d'emporter, une écharpe par exemple, une feuille de papier, ou une photographie ((... Dressé vers la fenêtre, tiraillé, tout son corps épousant le dessin de la courbe, mimant l'absence, le silence (((l'oiseau blanc resurgit, planant au-dessus de la forêt))), comme planant immobile au-dessus de l'océan, tendu immuable dans l'absence de bruits, dans le vide laissé par la suspension momentanée du sifflement, dans l'attente de la formation précaire, prolongée, la bouche ouverte, les lèvres tremblotantes, sur le point de remuer, d'articuler les sons, tremblant seulement, impuissantes à donner forme, se perpétuant encore dans l'espace invarié (((l'oiseau repasse derrière le cadre de la fenêtre))), sa femme debout à deux pas de lui, hésitante, craintive

> et fière, apeurée, confuse, l'encourageant de ses deux bras à demi levés, l'encourageant du regard, Ingrid le regardant sans le voir, lèvres entrouvertes, haletante, souriant à peine, attendant le cri différé, espérant... (((alors, le cri rauque, perçant l'air immobile, juste derrière la vitre, si proche, comme si la bête l'avait émis à l'intérieur des murs, frôlement impondérable, autonome, ralenti, décrivant dans les airs une trajectoire rectiligne, imperturbée))) lui, l'entendant peut-être, roide encore, un peu décontenancé, attendant quand même encore un peu...)) attendant toujours, tendu vers le hublot, quelques secondes encore, puis tout son corps s'est relâché, et s'affaissant, reprenant, d'une voix un peu sourde, impersonnelle:) Il est retombé... (EN,58-59).

D'abord regardons de près les plans fictifs du récit et distinguons la présence du <u>narrateur-acteur</u> (l'enquêteur) et celle de Jorgensen, <u>l'acteur-narrateur</u> (l'enquêté). Les mots reproduits ici en tête de la citation ("Un cri rauque, étouffé...") sont ceux qui terminent le paragraphe précédent et sur lesquels s'arrête <u>l'acteur-narrateur</u> (Jorgensen); ceux qui se trouvent entre les parenthèses appartiennent à l'enquêteur. Remarquons, en passant, que la description de ce dernier s'ouvre par un <u>tiret</u>, ce qui marque que le discours passe de l'un à l'autre ou, si l'on veut, que l'enquêteur a abandonné son role semi-passif, celui de <u>narrateur-acteur</u>, pour entrer dans le jeu de la fiction et devenir par la suite <u>acteur-narrateur.</u> Cette substitution est faite en trompe-l'oeil devant le lecteur. Les sens donnés aux signes que nous allons employer se lisent ainsi:



{ } l'espace contenant le récit de l'enquêteur,

} { entre ces deux 'accolades désaccordées' se trouve le hors-texte ou les alentours du texte,

$\{\ \}^{1}$ comprend le texte de la "photographie" ou de la photo graphique,

[ ] texte en apposition,

' ' les guillemets simples renferment des mots appropriés par nous et d'importance relative dans le texte,

≡ réunit deux termes rendus équivalents par une opération de transformation syntagmatique au niveau des parenthèses ou des unités syntaxiques.

Voici maintenant notre lecture à la lumière de ces signes:

{ ("Silence" . Apparemment le narrateur-acteur, devenu acteur-narrateur, fait la description de Jorgensen élancé dans un geste figé, } "étouffé" { "dressé vers le hublot", une 'main' 'tendue' comme si "elle" "tentait d'attraper" "quelque objet" que "le vent" "viendrait d'emporter", "une écharpe" ≡ "une feuille de papier" ≡ "une photographie" ≡ { I "((Dressé vers la fenêtre", "mimant" "l'absence" ≡ " Le silence" ≡ ["(((l'oiseau blanc" "planant au-dessus de la forêt)))"] ≡ "comme planant immobile au-dessus de l'océan", "tendu immuable dans l'absence de bruits, dans le vide laissé par la suspension momentanée du sifflement", "se perpétuant encore" 'dans' "l'espace

invarié" ≡ ["(((l'oiseau repasse" 'derrière' "le cadre de la fenêtre)))"[≡ "sa femme" "l'encourageant du regard" ≡ ["Ingrid"] "le regardant" " sans le voir", "espérant..." '(((alors)))' que 'lui' 'entendant' '(((le cri rauque)))' de la '(((bête)))', "attendant" "un peu...))" }[1] ≡ "attendant toujours", "tendu vers le hublot" 'puis' "s'affaissant"} "il est retombé..." {"reprenant"} . Avons-nous re-cité le texte? Point. Tout en le racontant avec les mots du narrateur, nous avons réduit le texte à ses charnières narratives et inscrit à l'aide de quelques signes graphiques la mise en abyme de la fiction. Arrêtons notre lecture ici pour y revenir au moment opportun.

LA PONCTUATION NARRATIVE DANS LA DESCRIPTION

Disons d'abord que toute fiction a des personnages fictifs. La précision est d'importance puisqu'elle nous conduit à l'idée de laisser de côté la soi-disant 'personne du personnage' et de ne retenir que son rôle dans la narration. Ici l'enquêteur est le narrateur-acteur et cela veut dire qu'il est la relation narration-fiction donc à priorité narrative; Jorgensen est l'acteur-narrateur et cela veut dire qu'il représente la relation fiction-narration à priorité fictive. Ce dernier (l'enquêté) est plus 'fort' que l'enquêteur au plan du monde du livre (puisque fiction), le narrateur-acteur (l'enquêteur) plus 'fort' que l'acteur-narrateur au plan du monde réel en la mesure

où il est l'agent direct des pouvoirs narratifs du scripteur. Autrement dit le roman figure le duel entre une imagination qui tend à donner vie à une histoire et une narration qui tend à donner vie à l'oeuvre, entre le signifié et le signifiant. Reprenons: le discours narratif de Jorgensen finit par le mot "étouffé". Mais le mot "étouffé" veut dire aussi 'réduit au silence'. Ainsi il n'est plus surprenant que le discours narratif de l'enquêteur commence par le mot "silence". Cette <u>figure</u> livre au lecteur l'instant même d'une transformation. Et cette transformation est le moment où le narrateur a 'étouffé' Jorgensen en sa qualité d'acteur-narrateur-, c'est la subtitution dont nous parlions avant. Cette fois-ci le narrateur accorde ses pouvoirs narratifs à l'enquêteur. Pendant tout ce discours narratif, attribué fictivement à l'enquêteur, Jorgensen s'est effacé ou s'est 'étouffé'. Ce dernier n'existe plus ni pour le narrateur ni pour le lecteur. Les <u>points de suspension</u> qui suivent le mot "étouffé" signifient que l'enquête a été abandonnée par le narrateur. Remarquons ces instants subtils des 'points d'abandon' par lesquels le narrateur avise le lecteur qu'il est prêt à abandonner ('suspendre') Jorgensen (la fiction):

> [...] :)A vacillé. Dans le sifflement strident, continu... Juste avant l'éclair. Une onde de chaleur, fondue dans la lueur vive, aveuglante... Son visage, en profil perdu. Au bord du vide enténébré de blanc... Il a dit... Une détonation sèche. Un cri rauque, étouffé... (EN, 57-58).

Dans ce texte le duel du narrateur avec les mots est évident. C'est l'instant même où chaque phrase tend à se transformer en histoire, en pure fiction. Alors le narrateur lui 'suspend' la parole. Il l'arrête aussi 'tout court' par des points. D'autre part le tiret qui ouvre le discours narratif de l'enquêteur est un trait d'union qui 'symbolise' le moment où le narrateur a retrouvé la phrase narrative. En effet, la phrase devient cette fois-ci prolongée, presque sans arrêts, se poursuit jusqu'à ce qu'elle épuise sa vertu narrative, jusqu'à ce qu'elle se fasse "impersonnelle", c'est-à-dire qu'elle n'appartienne plus au narrateur mais bien à la fiction. C'est pourquoi la phrase narrative de l'enquêteur se termine, dans le découpage textuel que nous avons opéré, sur le mot "impersonnelle". Ce mot est suivi à son tour d'un signe graphique, deux points, qui signifie que le narrateur a confié son discours narratif à Jorgensen. De la sorte, on comprend bien que Jorgensen, comme l'enquêteur, n'est finalement qu'une figure narrative. Mais suivons le discours de 'Jorgensen':

> [...]:)Il est retombé... S'est effacé... Expulsé-hors de l'espace distordu, disloqué, comprimé entre le mince plancher métallique et ce réseau de mailles fibreuses, losangées, multicolores... Eliminé... Une chute libre,face au vide, sous la carlingue déséquilibrée... (EN, 59).

Après ces mots le narrateur passe de nouveau son discours à l'enquêteur. Mais reprenons maintenant notre commentaire sur la phrase de Jorgensen. Ses premiers mots sont:



"Il est retombé", autrement dit, 'retombé dans le champ de la fiction'. Ce qui s'ensuit c'est que de nouveau le narrateur arrête son propre discours par des points de suspension qui sont repris après la cellule fictive "s'est effacé". Le discours redevient narratif après le mot "expulsé", lequel fait est marqué par une figure de transformation, (-). Mais là où le 'protagoniste' (qui n'est que le narrateur lui-même) commence à 'broder' sur les "mailles", en les nuançant ("fibreuses", "losangées", "multicolores"), c'est-à-dire là où le narrateur transforme le discours narratif en discours poétique, imagé (donc sans portée narrative), ce dernier est encore une fois suspendu. D'ailleurs le mot "éliminé..." explique la démarche du narrateur qui est prêt à expulser son 'sujet'. Et les motifs de cette élimination sont exprimés dans la phrase suivante, précisément dans ces mots: "la carlingue déséquilibrée". Ces mots ne sont qu'un calembour (un signifiant). Ils doivent être lus ainsi: 'car la langue déséquilibrée' (c'est-à-dire incompatible avec le discours narratif).

D'ici nous pouvons, bien que prématurément encore, tirer la conclusion que le narrateur ne raconte que l'acte d'écrire, que ce duel contre le sens (la fiction). Nous apprenons encore que le texte c'est aussi la fiction de la (con)quête du discours narratif, que ce même texte dit fondamentalement tous les drames de l'acte d'écrire; il est la mise en scène de la conscience narrative. Jusqu'ici nous

avons éclairé les alentours du texte découpé par nous. Revenons donc au texte laissé entre les parenthèses.

LA PARENTHESE EN TANT QU'AGENT NARRATIF DANS LA DESCRIPTION

Les parenthèses, on le sait, qu'elles soient verbales ou écrites, sont une digression consciente du 'système' en question. Elles renferment les parties secondaires du discours ou définissent les mots qui les précèdent. Elles appartiennent par conséquent aux langages scientifiques, didactiques. Généralement inadéquates à la littérature en tant qu'art, les parenthèses pourraient même y trouver leurs correspondances 'idéales' dans les à-partés des pièces de théâtre, dans les 'distances' que la fiction prend vis-à-vis de la narration....Pourtant elles ont été employées d'une façon systématique dans la littérature, semble-t-il, par Raymond Roussel qui leur a assigné une sérieuse tâche narrative. Cependant ces parenthèses, malgré de nombreux essais d'interprétations, n'ont jamais été expliquées d'une façon satisfaisante par la critique. Dans une étude laborieuse, intitulée "Une productivité dite texte", Julia Kristeva donne ce renseignement sur le rôle des parenthèses dans l'oeuvre de Roussel qui pourrait nous être utile: "Vrais éclairs, ces anaphores prises dans leurs parenthèses... détruisent la ligne sujet-prédicat... et construisent un espace, un mouvement infini."[3] Au même sujet rousselien, Ricardou seconde Julia Kristeva en suggérant de plus que "chaque

événement de la série [ce qui est compris entre deux parenthèses] tend à se lire comme métaphore de chacun des autres" et qu'"un élan de similisation les assemble tous comme rimes"[4]. Nous avons ici deux opinions intéressantes, guère contradictoires, sur les possibilités d'expression des parenthèses. Ce sont des remarques profondes pour la signification du procédé rousselien, mais nous nous garderons de les appliquer telles quelles au même procédé narratif chez Ollier. Dans son "textes 'mis en scène'" qui porte sur L'Echec de Nolan (roman où Ollier emploie les parenthèses d'une façon tout à fait singulière) Jean Ricardou n'en parle point. Seul René Wintzen en dit brièvement: "Pour traduire cette impossibilité d'une vision totale, Claude Ollier se sert de la parenthèse"[5]. A notre avis cette opinion est fausse d'autant plus que cette 'étiquette' n'est qu'une 'croyance'; une mystification puisqu'il s'agit d'une constatation hors du contact avec le texte.

Or il est évident que dans un texte comme celui d'Ollier où les parenthèses se doublent et se triplent, la seule présence de ces parenthèses soulève un point d'interrogation. D'autre part leur présence en système, en équation mathématique exige un traitement adéquat. Ici les parenthèses attendent que le lecteur fasse les opérations transformatrices.

LA RELATION RAPPORT N°I/LA MISE EN SCENE

Supposons que la première parenthèse marque une



référence précise, qu'elle signifie d'abord une mise entre parenthèse, donc une <u>mise en scène</u>. Supposons également que la première parenthèse correspond au premier roman du cycle romanesque d'Ollier, <u>La Mise en scène</u>. En effet les deux textes s'éclaircissent réciproquement au niveau de la fiction: si les <u>parenthèses simples</u> s'ouvrent sur le mot "silence", <u>La Mise en scène</u>, elle aussi, débute par un assez long discours où Lassalle se débat dans un silence menaçant:

> Depuis longtemps, depuis quelques instants peut-être, allongé dans le lit dans l'angle blanc des parois, la fenêtre à ses pieds, le mur à sa gauche, à droite la table de nuit et la porte donnant sur le vestibule, immobile, attentif, il observe la chambre... (MS, 9)

Notons ici que le mot "silence" du texte parenthétique (compris entre les parenthèses) participe de la citation: il cite et introduit, par le biais des équivalences d'atmosphère fictive, le début de <u>La Mise en scène</u>. Le mot "silence" a donc, jusqu'ici, une double fonction: celle de lier le discours narratif au texte (la relation <u>étouffé</u>/<u>silence</u> - déjà commentée) et celle de renvoyer à un texte autre (la relation <u>silence</u>/La <u>Mise en scène</u>). Approfondissons cette dernière relation. Puisque le mot "silence" est dit par l'enquêteur, ce dernier se met en rapport avec Lassalle qui, lui aussi, est un enquêteur. Ce rapport doit être lu dans notre texte au niveau du mot <u>droit</u>.

Dans la phrase de La Mise en scène que nous avons reproduite ci-dessus nous trouverons le mot droite qui a une correspondance parfaite placée entre les parenthèses simples ("sur la joue droite"*). La question qui se pose maintenant est la suivante: pourquoi le narrateur a-t-il mis le mot droite entre des parenthèses simples et le mot gauche entre des parenthèses doubles, alors que les deux mots, gauche comme droite, fonctionnent dans le texte de La Mise en scène à titre de générateurs monovocables équivalents, comme dans ceci: "... deux surfaces sombres se font pendant: à droite, la porte [...] à gauche, le placard à double battant,"(p. 9); "couché sur le côté droit,"(p. IO)/"Mieux vaut se tourner sur le côté gauche", (p. II) etc. Par cette élection discriminatoire faite dans le texte de "Rapport N°I" le narrateur renvoie le lecteur s'interroger sur la portée narrative des deux mots en question dans La Mise en scène. A ce sujet Jean Ricardou nous fait remarquer que dans La Mise en scène il y a deux voies fictives qui bouclent le cercle: la voie dextrogyre (côté droit, non-dangereux)et la voie sinistrogyre (côté gauche,dangereux)[6]. Or, bien que sur des pages entières le narrateur 'bascule' entre droit et gauche, c'est l'itinéraire spatial dextrogyre que le

---

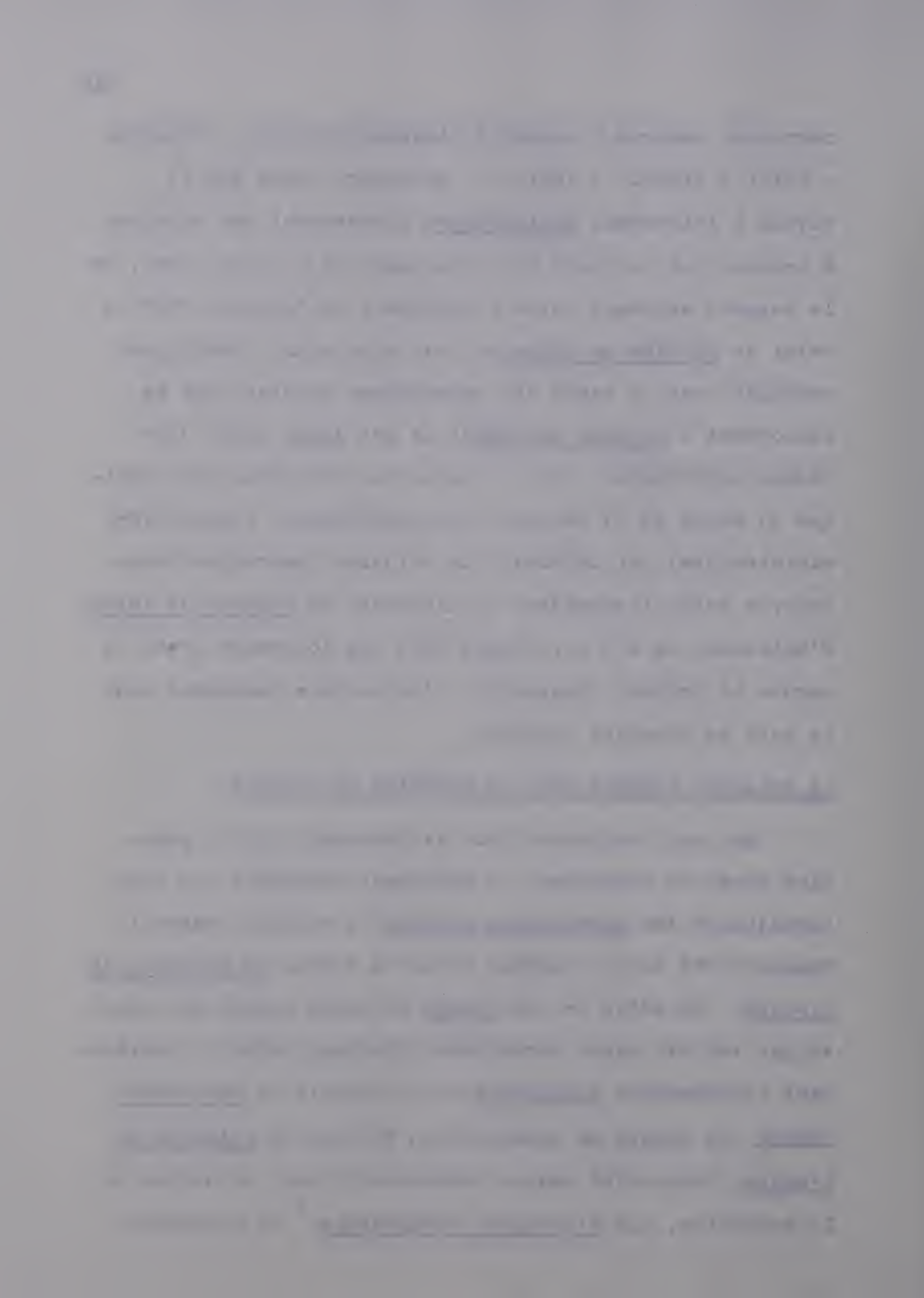
* nous soulignons ici et dans les paragraphes suivants.



narrateur assigne à Lassalle (Assameur-Tafrant - Tisselli - Imlil - Timirit - Iknioul - Assameur) alors que le voyage à l'inverse, sinistrogyre (dangereux) est attribué à Lessing qui est allé à la rencontre de la mort. Donc, vu le rapport existant entre l'enquêteur de "Rapport N°I" et celui de La Mise en scène,on peut maintenant s'expliquer pourquoi dans le texte des parenthèses simples (qui se rapportent à La Mise en scène) le mot droit jouit d'un régime préférentiel. Et la chaîne des relations se complique au moyen de la relation Lassalle/Lessing (dextrogyre/sinistrogyre) qui introduit la relation dextrogyre/sinistrogyre entre l'enquêteur et Jorgensen de L'Echec de Nolan. D'ailleurs, on l'a vu, chaque fois que Jorgensen prend la parole il devient 'sinistre', c'est-à-dire dangereux pour le sort du discours narratif.

LA RELATION RAPPORT N°I/ LE MAINTIEN DE L'ORDRE

En ayant toujours l'air de discourir sur la position figée de Jorgensen, le narrateur introduit par l'intermédiaire des parenthèses doubles la relation entre le "Rapport N°I et le deuxième roman du cycle, Le Maintien de l'ordre. En effet le mot gauche du texte choisi par nous, et qui est mis entre parenthèses doubles, définit foncièrement l'atmosphère dangereuse dans laquelle le narrateur-acteur se trouve au niveau de la fiction du Maintien de l'ordre. Mais cette menace permanente n'est, au niveau de la narration, que l'angoisse scripturale [7] du narrateur



qui se répercute au niveau de la fiction. D'ici ces métaphores structurelles implicites du Maintien de l'ordre: "ce claquement brusque"/"fermeture brutale"/"le claquement [...] de la porte à la chambre"/"l'irruption dans la chambre" p. II, "deux coups d'avertisseur très brefs" (p. I2), "Le bouton claque dans la serrure, le pêne sort de la gâche"*/ "mais tirer le verrou d'abord, de crainte que le vent, rabattant la porte, ne la fasse claquer" (p. I3). Tout ce 'fil rouge' de violence d'un bout à l'autre du Maintien de l'ordre est 'traduit' dans notre citation du "Rapport N°I" en un seul mot, "gauche", tout court, comme le déclenchement d'une balle. Rappelons aussi que le mot gauche contient ici deux références précises au danger: d'abord le mot français gauche correspond au latin sinister qui, à son tour, s'est répercuté 'dangereusement' dans le français, prenant un sens 'malheureux': sinistre (et de ce point de vue la fiction est mise en abyme, annulée, puisque le vrai drame raconté n'est que celui des mots répercutés 'obliquement' d'une langue à une autre); ensuite le mot gauche est encore 'violent' par le fait qu'il renferme dans son corpus scriptural le mot gâche qui, par définition, est lié à un mécanisme qui rappelle

---

* nous soulignons

celui d'un pistolet.(En plus le mot gâche se retrouve dans le texte du Maintien de l'ordre). Voici donc que toute cette violence qu'on croyait réelle dans Le Maintien de l'ordre n'est que l'angoisse du narrateur en face des mots. Le générateur monovocable gauche lui a inspiré la 'voie sinistre' de la fiction, et toujours ce mot lui a indiqué le choix d'élection du mot gâche. Le signifiant, comme le signifié, épouse à merveille la tension narrative du scripteur. Tous les autres mots qui suggèrent la violence racontent sur le mode métaphorique ou métonymique la structure de l'écriture.

LA RELATION RAPPORT N°I / ETE INDIEN

Dans notre texte les parenthèses triples circonscrivent par trois reprises le motif de "l'oiseau blanc", motif que l'on retrouve dans Eté indien, troisième roman du cycle:

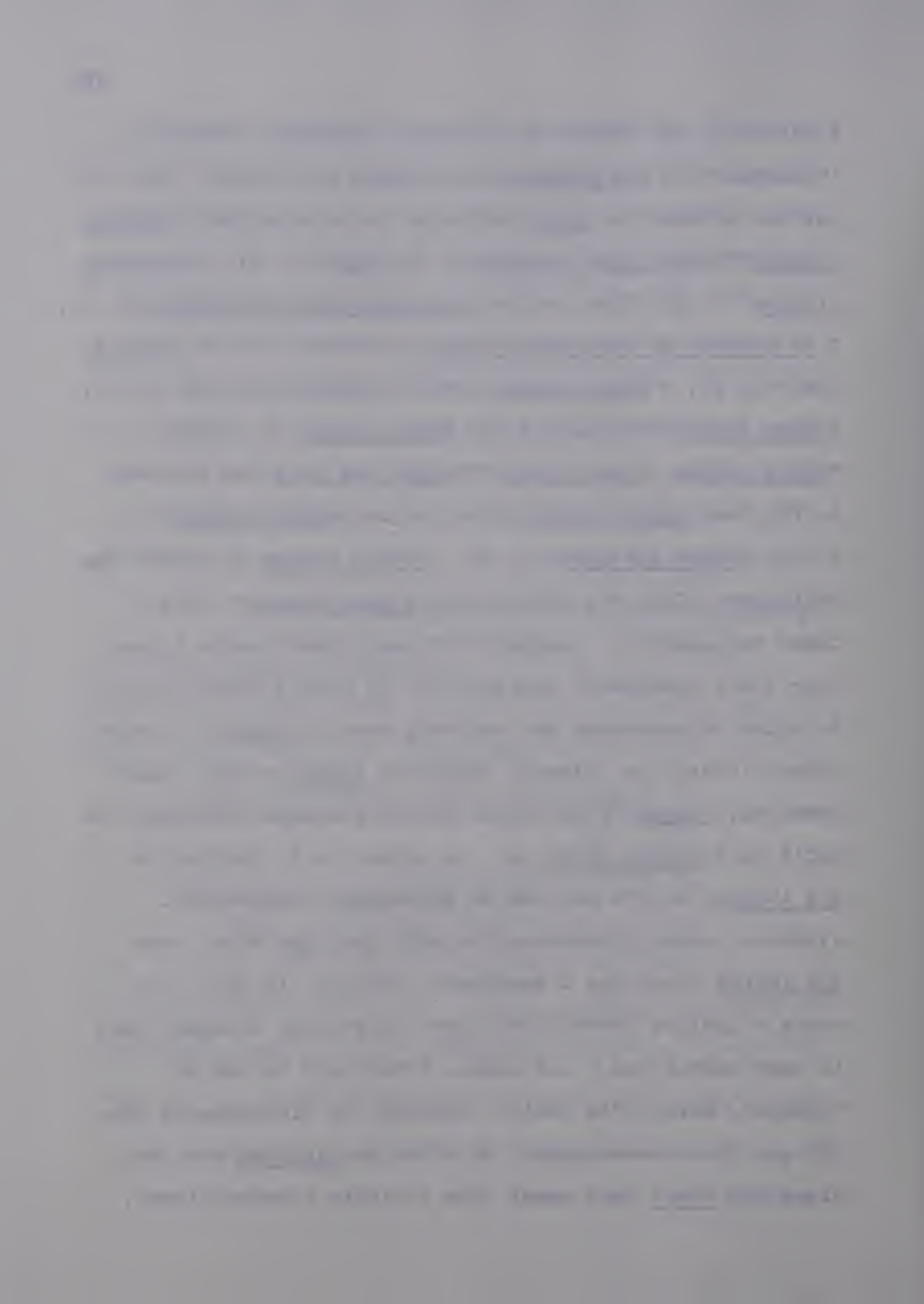
> Un oiseau blanc lance un cri sans écho, s'envole à tire d'ailes au ras du taillis (EI, 98)
>
> Un immense oiseau blanc * prend son essor d'une souche dans un méandre de bras mort, bat lourdement des ailes, plane en spirales, se cache de nouveau derrière un bouquet d'arbres.(EI, I29)

L''image' de l'oiseau blanc y revient avec insistance. En plus, à la fin de Eté indien c'est l'oiseau blanc qui,

---

* ici et dans les paragraphes suivants c'est nous qui soulignons.

à lui seul, est maître de l'étendue aquatique. Enfin la 'blancheur' de Eté indien ne se résume pas à ceci. Tout ce qui est atteint de blanc participe de la citation: "chemise blanche"/"murs flous blanchis à la chaux" p. II, "poussière blanche" p. I4, "les grands arbres au tronc blanchâtre"p. I5, " la légende en caractères blancs, imprimée sur le blanc du ciel" p. I6, " fille blonde paraît complètement nue" p. 5I, "bière blonde"/"l'image d'une fille blonde" p. 69-70, "fille blonde, chope blonde"/"blanc des murs des studios" p. 70, "une mèche blanche"/"un jet de vapeur blanche" p. 77, "écume laiteuse" p. 82, "troncs blancs et lisses des bouleaux" p.II2, "le sillage des cygnes blancs" p.II3. Comme "silence" et "gauche","l'oiseau blanc" parle à son tour d'une atmosphère scripturale. Il s'agit cette fois-ci du calme du narrateur par analogie avec le blanc: le narrateur 'oisif' ou 'oiseux' épouse le blanc par son quasi-homonyme, oiseau. C'est ainsi que le narrateur introduit le motif de l'oiseau blanc qui, au niveau de la fiction de Eté indien, on l'a vu, est un générateur polyvocable. Ajoutons encore , Ricardou l'a déjà dit, que Morel dans Eté indien n'est que l'anagramme des mots 'le mort'. Ce choix a quelque chose à voir avec la couleur blanche, mais il nous semble que , ici aussi, comme dans le cas de "gauche", Morel ("le mort") 'descend' du dictionnaire plutôt que d'une association. En effet le Larousse nous indique que blanc veut aussi dire "maladie cryptogamique".



Ainsi "Morel" est 'naturellement' lié à la maladie. Mais par le biais de la définition du blanc un autre mot se trouve entraîné dans le champ du discours narratif: "cryptogamique". Ce dernier mot tire ses origines du grec kruptos ou du latin crypta ("caché") et gamos ("mariage"). Ce 'mariage caché' trahit la chaîne naissante de la fiction de Eté indien. Notre supposition est confirmée d'ailleurs par la présence 'insinuante' du mot crypte dans le roman ci-dessus mentionné:

> Juste au milieu de la paroi, à mi-chemin du but, une voûte triangulaire interrompt sur une courte hauteur l'étagement régulier des assises. C'est peut-être l'entrée d'un tombeau ou d'un couloir conduisant à une crypte, s'enfonçant sous la plaine, communiquant avec d'autres souterrains, remontant vers d'autres monuments ou se perdant dans la campagne...(EI, I8)

Le sens de 'caché' du mot crypte est pleinement exprimé au niveau de la fiction et donc il n'a rien à voir avec la notion de tombeau. Au contraire, par leur association dans la même phrase, le mot crypte charge désormais le mot tombeau de ce nouveau contenu de 'caché'. Et encore, au même endroit, le sens de 'caché' est 'transféré' à une "voûte triangulaire". Il résulte donc que tous les objets en triangle qui paraissent dans la fiction sont voués à parler de l'intention cryptographique du narrateur: "une petite figurine, bras et jambe en croix, sertie dans un triangle de métal" p. I4, "triangle de ciel" p.24,

"le schéma itinéraire figure un triangle équilatéral"/ "quatre triangles en gradins échelonnés" p. 54, "A.A.A., lettres rouges brodées en triangle sur la poitrine et le dos" (p.I04). Mais par l'intermédiaire de "cryptographique" nous avons introduit la notion l'écriture cachée. Or la 'graphie' est largement représentée dans Eté indien soit par le biais des photographies de Morel, soit par celui de l'appareil photographique.

Après avoir montré le fonctionnement d'une chaîne métaphorique en partant d'une base ramenons notre recherche à une conclusion théorique, conclusion que nous remplaçons par ces mots de Tzvetan Todorov qui viennent confirmer notre travail: "En son déroulement, la description suit la stratification de l'objet linguistique: elle passe des traits distinctifs aux phonèmes, des catégories grammaticales aux fonctions syntaxiques."[8]

Synthétisons maintenant notre recherche sur le rôle narratif de la ponctuation dans la description du texte ollierien choisi par nous. Les POINTS et les POINTS DE SUSPENSION donnent à la fiction un sens différent de celui 'lu' à ras de texte afin de faire resurgir le combat entre la narration et la fiction. Le TIRET marque le moment où commence le discours narratif. Il marque aussi la linéarité de l'écriture. De la sorte le narrateur passe de Jorgensen à l'enquêteur non pas avant d'avoir 'versé' étouffé dans silence, le rôle du tiret étant justement de marquer ce

transfert. La conséquence d'une telle transformation vaut, chaque fois, une 'mort' et une 'naissance' narratives. Par ce fait même, et par lui seul, l'écrivain respecte le principe de la linéarité de l'écriture. Les PARENTHESES, jusqu'ici, ont été supprimées par la découverte de leurs justifications précises au niveau du cycle romanesque. Aussi elles marquent ici une gradation narrative: les parenthèses simples correspondent au premier roman, les parenthèses doubles au second, les parenthèses triples au troisième roman du cycle. Par ceci les parenthèses participent de la citation. Elles réactivent une lecture en chaîne.

Les mots contenus par notre texte sont principalement des générateurs-clé de chaque roman du cycle. Ils constituent des 'portes d'entrée' au déchiffrement de chaque récit. La chaîne métaphorique, déclenchée par les générateurs, est d'ordre linguistique, de dictionnaire - compte tenu des lois qui les régissent. Par la suite, ici encore, on a vu le signifié continuellement guidé par le signifiant, le contenu par des besoins formels. Nos recherches futures se continueront désormais sur d'autres plans, celui des mises en abyme de la fiction et celui de la formalisation de la narration, sans jamais oublier de renforcer encore, par d'autres voies, ce que nous avons avancé jusqu'ici.

NOTES.

I. Tzvetan Todorov, Poétique de la prose (Paris: Seuil, I97I), p. 244.

2. Ibid., p. 245.

3. Kristeva, citée par Ricardou in "L'Activité rousselienne," Tel Quel, 39 (I969), p. 97.

4. Jean Ricardou, "L'Activité rousselienne," Tel Quel, 39 (I969), p. 98.

5. René Wintzen, "Claude Ollier" in Littérature de notre temps, Recueil III, I966, p. I69.

6. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman,p.I72.

7. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.II2.

8. Tzvetan Todorov, Op. cit., p. 246.

CHAPITRE IV.

LES MISES EN ABYME DE LA FICTION
ou
LES METAPHORES DU VIDE

"Syntagme, Système: tels sont les deux plans du langage."

(Barthes, Eléments de sémiologie).

A. LA CHAINE SYNTAGMATIQUE EN TANT QUE MISE EN ABYME DE LA FICTION

> Considérée à l'état brut, toute chaîne syntagmatique doit être tenue pour privée de sens; soit qu'aucune signification n'apparaisse, de prime abord, soit que l'on croie percevoir un sens, mais alors sans savoir si c'est le bon.[1]
>
> Lévi-Strauss

Il est maintenant opportun de revenir à notre lecture du texte, là où nous avons marqué la chaîne syntagmatique par des signes de démarcation et dont les emplois ont été expressément expliqués. A cet endroit notre commentaire du texte a débuté par les mots "apparemment le narrateur-acteur devenu acteur-narrateur..." Qu'avons nous fait ? Nous avons d'abord, et à juste titre, énoncé le <u>sujet</u> en cause ("le narrateur-acteur devenu acteur-narrateur") et ensuite nous avons exprimé le <u>prédicat</u> ("fait la description de Jorgensen"). De la sorte la logique du discours nous a obligé à partir de l'intérieur du texte (du sujet), puis nous a fait revenir en arrière, à l'objet (Jorgensen), pour qu'on nous ramène finalement à l'intérieur de { }, notre objet à nous. Ce chemin initial peut être tracé comme ceci: texte — hors-texte — texte. De même pour la partie finale, la logique du syntagme nous a amené à 'ré-écrire' le texte du narrateur. Revoyons le texte où a lieu ce tourniquet:

> S'affaisant, reprenant, d'une voix un peu sourde, impersonnelle:) Il est retombé... (EN, 59)

Pour des raisons précises, déjà énoncées, la position de "Il est retombé..." est parfaitement en accord avec le discours narratif. Pourtant la reconstitution racontée de la fiction nous suggère d'associer le mot "s'affaissant" aux mots "Il est retombé" plutôt qu'au mot "reprenant". Il se peut alors qu'on nous impute, à la suite de cette nouvelle association, la défaite de l'ordre chronologique des faits. A ceci nous apportons la réponse suivante: dans la fiction il n'est pas question de temps. Il n'y a que le temps de la narration. Cette notion a été établie par Lévi-Strauss qui dit que "l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle"[2], ou encore par Tzvetan Todorov qui explique que "Pour la description, l'ordre d'apparition des éléments textuels, le déroulement syntagmatique ou temporel n'a aucune, ou presque aucune importance".[3] D'ailleurs nous avons toujours mis l'accent, avec les théoriciens cités, sur le fait que le récit suit la forme, la narration, et que les données du monde réel ne régissent pas les lois de l'écriture. Revenons à la trajectoire du discours narratif et remarquons son avance en spirale: commençant par le texte { } , la chaîne syntagmatique fait un retour en arrière dans le hors-texte } { (ou dans les alentours du texte), nous ramène à l'intérieur tout en nous renvoyant hors du roman, c'est-à-dire aux romans du cycle (<u>La Mise en scène</u>, <u>le Maintien de l'ordre</u>,<u>Eté indien</u>),

ensuite, après un voyage dans le hors-texte elle se poursuit dans le texte ("reprenant") pour en sortir. Retenons cette chaîne sinueuse du syntagme qui confirmera plus tard notre lecture finale du noeud gordien.

I. Le point

Tout texte, ou tout discours, a un sujet. Ce sujet est normalement annoncé tout au début. Nous nous trouvons alors au premier mot du 'discours' du narrateur-acteur. Ce mot est "silence". Il introduit un discours qui doit s'ensuivre et lequel discours, par définition, doit avoir une unité, donc une continuité ou, autrement dit, dont toutes les parties doivent le contenir, tout comme le titre doit définir le contenu. En effet notre supposition est confirmée par la ponctuation du texte. Après "silence" le point demeure absolument interdit dans le discours compris entre les parenthèses, alors que le mot "silence" est séparé du discours par un point. Par ceci le mot "silence", en sa qualité de titre du discours, résume le discours entier. Ainsi nous nous trouvons en face de la première transformation syntagmatique - le discours du narrateur-acteur n'est qu'un silence. Toute la fiction du discours se trouve ainsi niée. C'est donc la première négation de la fiction, sa première mise en abyme. Précisons encore que dans l'écriture le point opère la mise en abyme du texte, le mot opérant la mise en abyme d'ordre métaphorique de la fiction.



2. Les virgules

Le 'devoir' syntaxique de la virgule dans la phrase, on le sait, est de séparer la subordonnée de la principale, de délimiter la définition ou la clarification du mot qui la précède, de marquer les éléments d'une énumération etc. Remarquons que dans deux des trois cas principaux où l'on met la virgule elle marque un rapport de dépendance entre une généralité et un détail et dans l'autre cas un rapport d'équivalence. Et celà est valable pour tout discours en général. Toutefois il faut préciser que pour le discours narratif, on l'a vu, la ponctuation marque d'une part la démarche formelle (narrative), d'autre part elle sert de mise en abyme de la fiction. Ainsi, suivant l'arbre systématique de la métaphore et de la construction syntaxique, le premier syntagme en tant que subordonnant résorbe le deuxième qui, à son tour, résorbe le troisième, le tout étant résorbé dans le titre. Il s'ensuit que toute la chaîne du texte se retrouvera dans le premier syntagme sous la forme d'une multitude de cercles concentriques. Mais, à son tour, le premier syntagme sera contenu dans le titre ("silence"). La virgule est donc, par rapport au point, un degré secondaire de mise en abyme de la fiction au niveau de l'expression ponctuationnelle. Pour appuyer notre affirmation qu'il s'agit de suppression de fiction ou de sens dans une chaîne syntagmatique (donc au niveau de la syntaxe narrative), rappelons cette constatation de Lévi-Strauss qui ouvre le présent chapitre:

"Considérée à l'état brut, toute chaîne syntagmatique doit être tenue pour privée de sens." Nous aurons d'ailleurs l'occasion de confirmer plus tard nos présentes conclusions.

3. <u>Les parenthèses</u>

Dans notre commentaire sur les parenthèses en tant qu'agent narratif nous avons fait des remarques qui doivent être rappelées ici. Les <u>parenthèses</u>, généralement, renferment une digression ou une partie secondaire du discours, un approfondissement de ce dernier. Mais quelque soit leur attribut, elles participent du mot ou de la phrase précédente. Etant des dérivés, les syntagmes verbaux et nominaux se résorbent dans les mots qui précèdent les parenthèses de ces mêmes syntagmes. Egalement les parenthèses triples, puisque circonscrites par les parenthèses doubles, participent entièrement de ces dernières. A leur tour, les parenthèses doubles sont 'rappelées' par les parenthèses simples qui, elles aussi, sont défaites par les traits distinctifs qui unissent les deux pôles du texte aux <u>hors-textes</u>. Et ces traits distinctifs sont le <u>tiret</u> et les deux <u>points</u>, marques narratives dont nous avons déjà parlé. Ajoutons encore que les parenthèses sont ici constituées en système double, par rapport à elles-mêmes et par rapport aux autres.

4. <u>Les points de suspension.</u>

Dans la chaîne syntagmatique dont nous nous occupons,



vu ses relations au cycle romanesque, la portée narrative des points de suspension s'enrichit. Ainsi le syntagme des parenthèses doubles qui commence par "... Dressé vers la fenêtre" est introduit par les points de suspension qui marquent une hésitation du narrateur. Ce quasi-arrêt, ce doute narratif, est renforcé par le fait que le narrateur 'dresse' une majuscule à la tête du mot "Dressé". Le narrateur peut aussi vouloir signifier le frisson d'angoisse scripturale qui a présidé, on l'a vu, au deuxième roman du cycle, Le Maintien de l'ordre. Mais bien que le 'maintien de l'ordre' soit difficile à garder, le narrateur soumet pourtant son deuxième roman au premier par le fait qu'après le mot "photographie" il n'y a pas d'arrêt ponctuationnel et donc il y entre malgré lui! En plus il accepte de bon gré 'Eté indien' (les parenthèses triples) tant que l'oiseau blanc ne fait pas de 'bruit'. Et inversement, le narrateur se sert de nouveau des points de suspension vers la fin des parenthèses doubles comme pour marquer une défense: "espérant...", "attendant quand même un peu...". Ces retraites du 'Maintien de l'ordre' sont explicitées d'ailleurs. Il hésite devant les 'propos sinistres': "cri rauque" (danger), "attendant toujours" (peu d'espoir). Faisant ici figure d'île narrative, le texte compris entre les points de suspension aspire à l'autonomie. D'autre part ce texte même demeure, du point de vue lexical et syntaxique, une partie subordonnée du corpus parenthétique.

5. Un syntagme nominal

La "photographie" occupe une place particulière dans notre texte. Elle est une mise en abyme de deuxième degré par rapport au mot silence qui englobe le discours entier. La photographie, à son tour, développe tout ce qui suit après ce mot. Il est aussi significatif du fait que le 'Maintien de l'ordre' se 'retire' devant la "photographie", cette dernière étant violente par le fait qu'elle rappelle le déclic de l'appareil photographique, lequel déclic, nous le savons, angoissait le narrateur-acteur de ce roman. En plus, comme silence, ce mot rend parfaitement l'image du geste figé de Jorgensen. Quant au niveau scriptural cette image devient une photo graphique.

A part les mots silence et photographie, toutes les autres unités syntaxiques qui ont de moindres pouvoirs narratifs, qui regardent seulement leurs 'voisins', sont des mises en abymes d'ordre secondaire par rapport à ceux-là.

6. Les correspondances syntagmatiques.

Puisque nous avons déjà parlé des correspondances syntaxiques et lexicales au sujet des citations externes et internes, rappelons seulement que les citations nient le développement de la fiction et que pour cette raison elles représentent des mises en abyme. En voici quelques-unes à titre d'exemple:

> I. Dressé vers le hublot, doublant le
> geste, son corps comme tordu sur

lui-même, torsadé, saisi en plein élan

2. tendu vers le hublot, quelques secondes encore, puis tout son corps s'est relâché, et s'affaisant, reprenant

3. Dressé vers la fenêtre, tiraillé, tout son corps épousant le dessin de la courbe, mimant l'absence, le silence

"Dressé vers le hublot" / "tendu vers le hublot" / " Dressé vers la fenêtre" (I,2,3), correspondances isosyntaxiques isolexicales (citation); "tout son corps" (2,3), citation. Les autres unités syntaxiques participent d'une correspondance homosyntaxique hétérolexicale. Et on trouve encore d'autres correspondances au niveau de ce texte, d'ailleurs très évidentes: "comme si elle tentait l'attraper en plein vol" / "comme planant immobile au-dessus de l'océan"/ "comme tordu sur lui-même". Dans les trois cas ci-dessus, le mot "comme" (citation) est la clé d'ouverture qui joue le rôle d'un refrain. Les autres citations ne 'comptent' presque plus quand elles sont introduites par le même leit-motif ("comme") puisqu'elles deviennent de simples variantes. Or le rapport entre les variantes et les prototypes narrationnels (tels que "dressé", "dressé vers la fenêtre", "son corps", "l'oiseau blanc", "comme") est aussi un rapport de dépendance, donc de subversion de la fiction. A une lecture plus attentive d'autres correspondances syntagmatiques resurgissent. Ainsi le premier mot, "silence", correspond au dernier, "impersonnelle",



qui, à son tour, est marqué au niveau de la ponctuation narrative entre une <u>virgule</u> et <u>deux points</u>. Comme "silence", il marque une fin de texte et un nouveau commencement (le hors-texte). Le 'drame' de chacun de ces deux mots est raconté par les mots environnants: "silence" se trouve entre "étouffé" et "debout", donc 'écrasé' ("étouffé") et inexpugnable ("debout"). Il en est de même pour "impersonnelle" qui est situé entre "une voix un peu sourde" et "Il est retombé" et où il faut donc lire qu'il est 'indifférent' à la voix de son maître, "silence", puisqu'il se trouve à l'autre bout du système parenthétique; donc le champs 'gravitationnel' baisse. D'autre part il échoue devant le système voisin du discours narratif, échec raconté par l'élément narrationnel suivant, "Il est retombé". Ce carrefour de l'écriture d'Ollier, qu'est notre texte, révèle encore d'autres gradations systématiques. Prenons par exemple le mot "tiraillé". Au niveau de la narration ce mot suppose un drame. D'abord n'oublions pas qu'avec le mot "tiraillé" nous nous approchons du centre du système narratif du texte. Se développant en cercles concentriques, la narration figure une pression qui va croissant vers le <u>noyau</u> du récit. En effet, vert le haut du texte la respiration de la phrase est beaucoup plus large alors qu'en avançant vers l'intérieur du texte la phrase est contractée, rétrécie, puisque les circonférences mènent graduellement vers un <u>point central</u>. Ainsi au syntagme initial ("Debout toujours, dressé vers le hublot, doublant le geste"), assez

développé, correspond un syntagme concentré ("Dressé vers la fenêtre"). Mais reprenons le mot "tiraillé". D'abord il trouve sa correspondance fictive sur le grand cercle initial de la parenthèse simple dans le mot "torsadé"; tout comme "torsadé" raconte le drame initial de son maître ("silence"), "tiraillé" parle du drame de "Dressé" qui tire ses origines de tout un système concentrique: du Maintien de l'ordre (au niveau du cycle), de "Silence" et de la "photographie" (au niveau du texte). Enfin ce même mot "tiraillé" est disputé par son maître "silence" et le noyau gravitationnel du texte. Nos remarques sont d'ailleurs confirmées au niveau narratif: les mots "tout son corps épousant le dessin de la courbe" (fragment de texte qui s'ensuit après le mot "Dressé") ne figurent que la forme de la majuscule "D" qui 'épouse' la 'courbe' (c'est-à-dire les parenthèses). Observons la ressemblance des formes: "((D[...]".

Le présent texte confirme ainsi la théorie du nouveau roman: le livre ne raconte que lui-même, la fiction répond à des besoins purement formels, narratifs. Tout en ayant l'air de faire la description d'une scène figée soulignée par des mots comme "silence", "absence", "immobile", "planant", "vide", "impuissantes", "impersonnelle", les contradictions du corps narratif s'accroissent, en nous faisant assister à la 'folie' des mots. Devant le mot "silence" qui se prête à l'ambiguïté (c'est aussi bien un oui qu'un

non) s'ouvre une sphère englobée et englobante: celle des parenthèses triples. Le mouvement exprimé par "l'oiseau blanc resurgit" et, plus loin, par "l'oiseau repasse", sont des moments similaires de la narration - un va-et-vient contourne le noyau narratif. Placé au centre même de l'articulation du texte, ce noyau dit pleinement sa portée narrative, celle "l'articuler les sons". Centre de gravitation, de pression du texte, les mots qui entourent ce noyau expriment cette charge qui les fait 'vibrer'. D'une part et l'autre nous retrouvons ce 'drame' de contiguïté: "les lèvres tremblotantes, sur le point de remuer, d'articuler les sons, tremblant, seulement, impuissantes* à donner formes". Ensuite il y a l'issue de cette tension narrative, le mouvement se ralentit, non pas sans conflits inhérents sur un 'chemin' où les 'prétentions' à l'autonomie syntagmatique des paroles donnent lieu à des 'bagarres' locales. En plus, les problèmes de construction concentrique, l'enchevêtrement des romans du cycle, la synthèse organique (complexe) de toute une oeuvre antérieure que doit faire L'Echec de Nolan, 'dictent' au narrateur une complexité narrative peut-être sans précédent. Ce texte parenthétique réussit à constituer une fiction qui garde son sens à elle (celui de la description du geste figé de Jorgensen); il mine cette dernière par un drame narratif,

---

* nous soulignons.

formel (ce 'combat' des sphères concentriques du texte), en 'éliminant' le conte de surface (celui de la fiction); il nous fait assister à l'éffacement de l'écriture par cette résorbtion, cet engloutissement opéré au niveau des traits distinctifs de la narration (point, virgule, points de suspension, deux points, tiret, parenthèses, chaîne syntagmatique); et tout en cimentant ses rapports avec les autres romans du cycle, ce texte même crée sa propre et inimitable chaîne de systèmes.

Maintenant il serait intéressant de faire des recherches spéciales sur l'enchevêtrement des quatre "rapports" de L'Echec de Nolan mais, comme notre tâche est aussi de refléter le cycle romanesque dans la cellule fictive, nous sommes obligés d'élargir le champ de notre investigation. Nous passons donc à la recherche des systèmes descriptifs en tant que mises en abyme au niveau des autres romans.

B. LA CHAINE DES SYSTEMES

Avant de présenter quelques-uns des systèmes descriptifs dans l'oeuvre de Claude Ollier, nous voulons rappeler que ces systèmes aboutissent tous à la mise en abyme de la fiction. Tout système suppose un échaffaudage rempli d'espaces vides. Les systèmes sont donc incompatibles avec la charge fictive et procèdent, par un chantage formel, à son expulsion. Dans bien des cas Ollier mise sur les trois composants du système dialectique, thèse, antithèse, synthèse, ce qui constitue un heureux moyen de réduction formelle:

si la thèse est une <u>proposition</u> et l'antithèse une <u>opposition</u>, leur conflit s'<u>annule</u> au niveau de la synthèse. Au niveau de la fiction une donnée fictive est contredite par une antidonnée fictive, et de leur mariage sémantique en tant qu'entités opposées résulte une narration abstraite, vide, tout comme le mot <u>couple</u>, par exemple, s'élève au-dessus des données irréductibles des opposées pour qu'il les circonscrive à un niveau strictement formel. Et encore, l'emploi des systèmes descriptifs chez Ollier n'a rien à voir avec l'expression philosophique, le narrateur n'en épousant que l'aspect purement formel.

I. <u>Le système littéral</u>.

L'alphabet, nous l'avons dit dans l'introduction, participe du système. D'un bout à l'autre les lettres s'y enchaînent en un ordre parfait. Dans <u>Eté indien</u> nous avons l'occasion d'assister à sa mise en valeur au service de la narration. Mais d'abord éclairons quelques aspects formels des personnages en question, Morel et Jurdle.

Par l'entremise de Morel, qui n'a que rarement la parole dans de courts dialogues qui à leur tour sont entrecoupés par de longues interventions de la description, le narrateur met en scène un combat entre la description et la forme dialoguée de l'écriture qui menace de charger le texte d'un contenu fictif. Le dialogue est en quelque sorte l'ennemi de la narration puisqu'il nuit à la concentration formelle. Si Morel est l'anagramme de "le mort", comme l'a

remarqué Ricardou, nous ajouterons encore qu'il est envoyé à la mort par le narrateur (dans l'accident final) pour des raisons formelles: Morel n'est que la tendance 'étouffée' (anéantie) du narrateur vers le dialogue car le personnage d'une fiction veut toujours parler! Notre interprétation est soutenue par la fréquence des parenthèses dans Eté indien où percent, à l'intérieur d'une description, l'écho d'une voix, d'un commencement de dialogue. De ces bouffées de parole, supprimées entre les parenthèses logées dans l'espace de la description narrative, naissent, au niveau de la fiction, ces "îles" et cet "océan" au-dessus duquel le narrateur conduit Morel à la mort. Dans les passages suivants ces îles parenthétiques se dessinent clairement dans 'l'océan' de la description:

> Puis elle s'efface, aussi discrètement qu'elle s'était avancée, disparaît, ou bien reste là tout près, de l'autre côté du mur, épiant le visiteur, témoin de son indécision, se demandant s'il va rebrousser chemin et regagner la voiture (ne l'a-t-elle pas aperçu déjà, l'année dernière ou l'année d'avant?) , ou s'attarder quelque temps encore sur la galerie. (EI, I6-I7)

> Un cigare à la bouche J.J. (Burdle ?), l'air fatigué, fait la navette entre le projecteur et l'écran... (EI, I2I)

Le procédé narratif des parenthèses aussi a des multiples emplois dans Eté indien. A part la forme dialoguée du discours, elles renferment les parties secondaires de la description c'est-à-dire celles à tendance fictive. Quand le narrateur se sert du tiret

et engage la parole fictive c'est le signe qu'il a trouvé le <u>dialogue narratif</u>. Ayant révélé le sens de cette 'voix' au milieu du discours descriptif, nous pouvons revenir avec sûreté au système littéral.

Le <u>jeu</u> passe par Jurdle. Jurdle est la transcription anagrammatique de "le dur 'je'", de "le jeu dur" ou de "jour(de)J." Ces trois lectures anagrammatiques sont valables à des niveaux divers du roman. En effet presque chaque fois que Jurdle prend la parole, "je" intervient immanquablement dans sa phrase; en ceci Jurdle participe de la subjectivité du narrateur. Sa présence au niveau de la fiction est épisodique ce qui veut dire un refus de la part du narrateur de se raconter. "Le jour (de) J." est lié, on le sait, au déclenchement d'une attaque. Ce dernier a une correspondance fictive dans l'accident d'avion qui met le point final au roman, soulignant ainsi le moment où le narrateur regagne ses droits à la subjectivité, la tâche narrative étant accomplie. Quant au "jeu dur" il retiendra notre attention par deux côtés. Alors que le narrateur essaie de formaliser sa propre subjectivité (J.J.), Morel, la voix parlée réduite à la description, suggère au scripteur des combinaisons fictives brodées sur le fil de l'alphabet. Tout ceci est lié au nom de Jurdle. La deuxième des citations ci-dessus en est un exemple. Ces combinaisons, éparpillées sur plus d'une vingtaine de pages, font que le nom de Jurdle prenne des visages de caméléon. Il est appelé, à

tour de rôle, sous prétexte d'une mémoire défaillante, comme suit: Burdle, Curdle, Durdle, Eardle, Gurdle etc. Mais remarquons d'autre part les trous de la mémoire: A, I, L, M, N, O, R, U, V, X, Y, Z. Ces lettres manquées sont, à leur tour, un nouvel alphabet qui n'est point gratuit. Les dernières trois lettres, X, Y, Z, sont l'indice qu'il s'agit de trois inconnues. Elles parlent donc à leur façon et nous allons les exclure de notre lecture. Le reste des lettres donnent la clé d'une autre lecture possible de Eté indien: UN AMOR VIL (Lat. amor, Fr. amour), donc UN AMOUR VIL. Donc voilà la subjectivité du narrateur! Elle a incrusté, anagrammatiquement, un conte boccacien le long de l'écriture. Tout en ayant l'air d'être innocent, le roman Eté indien se prête aussi à une lecture scandaleuse. En ce sens nous avons fait une lecture probante que nous n'exemplifierons pas ici puisque nous y avons spécialement consacré une lecture. Il est également à rappeler qu'une fois que ces histoires d'amour sont dites d'une manière anagrammatique, le narrateur 's'en lave les mains' puisqu'elles se passent au niveau littéral ou au niveau des morphèmes; elles ont donc un contenu résultant des rapports de forme, de signifiants, et non pas de signifiés. Ainsi, la forme, ici encore, gouverne le contenu.

2. Système nominal.

Dans La Vie sur Epsilon, nous l'avons dit avant, les cinq parties du roman sont numérotées alphabétiquement de A



à E. D'emblée le narrateur propose un 'abécédaire' qu'il faut rapporter à la suite romanesque qui précède ce roman. Au niveau des 'personnages' (il faut penser à un étagement des 'psychologies' narratives du scripteur) nous avons affaire à une suite nominale (O., Perros, Quilby, Rossen) à la tête de laquelle il faut ajouter ce Epsilon, 'personnage' qui vit des allusions narratives. L'ensemble fictif des personnages de La Vie sur Epsilon n'est formé que des rapports que les textes d'Ollier entretiennent les uns avec les autres. "O.", le cadet de cette 'cellule familiale' qu'est L'Echec de Nolan, roman qui boucle le cycle antérieur, est le chef contesté d'un équipage terrestre arrivé sur Epsilon après avoir fait des explorations scientifiques sur Alpha, Bêta, Gamma, Delta, qui forment un système planétaire qui trahit, allégoriquement, l'intention narrative de l'écrivain. Qu'il s'agisse des querelles entre les personnages, de leur équilibre précaire en marche sur une terre mouvante, sableuse, des conséquences périlleuses à l'atteinte de la ligne "d'onde", des sympathies et des antipathies, ce ne sont que les complexes de la narration qui mettent en scène les 'sympathies' et les 'antipathies' syntaxiques dans un texte qui se veut un éclair sur la structure de l'oeuvre entière. Il n'y a pas lieu ici de faire un commentaire de cette écriture puisqu'il se superposerait à ce que nous avons déjà fait. Ajoutons que "O.", en sa qualité de chef d'expédition, suggère un centre de gravitation (comme L'Echec de Nolan vis-à-vis le premier

cycle de romans); ajoutons en plus que Perros (Père Ros) renvoie à Eté indien; que les caprices de Quilby naissent de la position centrale du Maintien de l'ordre (entre La Mise en scène et Eté indien) qui se dispute le titre avec L'Echec de Nolan ("O."); que Rossen, qui figure La Mise en scène, ce n'est que le "fils de Ros" c'est-à-dire le personnage sans héritage. A rappeler aussi que si Quilby, au niveau narratif, tire son origine de sa position médiane entre Perros et Rossen (P, Q, R), son nom a pu aussi être inspiré d'un jeu de cartes (Queen > Q) et alors on comprend mieux le rapport familial résultant de la 'lecture' de Perros (Père Ros) et de Rossen (fils de Ros). D'autre part il n'est peut-être pas sans intérêt de voir dans cette "onde" de La Vie sur Epsilon l'indice anagrammatique qu'il y a un noeud de contradictions et de rapports narratifs qui attendent d'être déchiffrés. La traduction anagrammatique de Epsilon, 'Espion', faite par Ricardou prouve que la fiction de La Vie sur Epsilon exige une lecture 'prudente'. Si la fiction à ras de texte suppose la thèse, les dessous de l'écriture l'antithèse, leur synthèse (annulement, mise en abyme) se fait au niveau de la forme destructrice du récit.

3. Système arithmétique.

Dans Eté indien l'agent narratif, ici le système arithmétique, s'en prend surtout à l'espace fictif. Prenons l'exemple suivant:



> De chaque côté, les mêmes éléments dans la même disposition se retrouvent, périodiques - II[e], I2[e], I3[e] rue -, semblables par la taille, la forme [...] les feux verts échelonnés marquant par avance l'emplacement de chaque artère à croiser - 2I[e], 22[e], 23[e] rue -, toujours sur la même ligne droite [...] Rien n'est changé, à première vue, on est un tout petit peu plus loin seulement - 3I[e], 32[e], 33[e] *rue -, le chauffeur allume une cigarette... (EI, 44-45).

Les nombres de la citation ci-dessus frappent par le fait qu'ils forment des suites correspondantes sur le fil des décades. Ces correspondances ont des rapports avec la narration. Remarquons d'abord que dans Eté indien le commencement narrationnel, ou fictif, correspond à la fin narrationnelle, ou fictive, du texte. Or l'axe qui fait la traversée en diagonale des nombres parle de la nécessité d'une lecture du texte de sorte que chaque chapitre, appartenant à une suite de trois, trouve des correspondances multiples dans les deux autres. En effet les diagonales qui passent par le centre "22" cumulent le même résultat: 66. Le centre suggère une écriture en noeud, les diamètres une structure rayonnante à portée interne, ou externe (dans La Mise en scène et dans Le Maintien de l'ordre). De la sorte l'espace fictif du narrateur est mis en abyme, sa tâche étant de raconter la narration ou les aspects formels.

---

* nous soulignons

4. Du réel fictif à sa variante.

Dans l'introduction nous avons déjà parlé de ce procédé narratif. Nous allons voir maintenant ce que peut faire un coup d'écriture:

> [...] un camion chargé de fibres liées en bottes [...] une charette de bananes, un peu plus loin, des palmes couvrant les régimes, un homme assis sur une planche tenant les rênes, un homme à pied traînant un âne au bout d'une corde, l'âne trébuchant dans le fossé, puis un âne mort couché dans le fossé, les pattes dressées, roides, plus tard le serpent enroulé au beau milieu du chemin... (EI, I0).

Trois pages plus loin nous trouvons cette quasi-reprise:

> [...] un cheval mort couché dans le fossé, ventre gonflé, pattes tendues raides, un homme à pied, plus loin, tirant une mule au bout d'une corde, puis une charrètte remplie de fibres liées en bottes, un camion de bananes, un peu plus loin, des palmes couvrant les régimes, plus tard un reptile étalé, sur toute la largeur de la route... (EI, I3).

Si nous tenons pour réalité fictive la première citation, nous voyons que la deuxième n'en est que la variante négative ou opposée. Ainsi au "camion chargé de fibres liées en bottes" et à la "charrette de bananes" correspondent, dans la deuxième citation, "une charrette remplie de fibres liées en bottes" et un "camion de bananes" et ainsi de suite. Ces interchangeabilités dans le champ de la fiction démontrent parfaitement la réductibilité du monde réel face aux besoins formels du narrateur. Ceci représente une autre mise en abyme de la fiction. La première

citation participe de la thèse, la deuxième de l'antithèse, et le résultat est nul au plan de la fiction. Seule la narration circonscrit le tout pour raconter elle-même. De la même façon se lisent les oppositions suivantes: "un homme assis"/"un homme à pied", "serpent enroulé"/"reptile étalé".

4a. Les reviviscences.

Les reviviscences sont un autre procédé formel pour imposer la narration à la fiction. Dans son étude de La Mise en scène intitulée "L'Enigme dérivée", Jean Ricardou remarque la similitude qui existe entre le nom de Jamila, qui se meurt à Assameur aux yeux de Lassalle, et celui de Yamina ('vivante') qui, à l'autre pôle d'Assameur, à Imlil, ressuscite, globalement, par son nom et par ses traits physiques, la morte.[4] Or il ne s'agit ici d'aucune croyance mystique. Le mystère de cette quasi-reviviscence ne doit être interprétée, d'après nous, que comme une porte fermée à la passion réelle qui doit se ressusciter dans l'écriture sous le voile de la narration. Ainsi s'explique le fait que quand Lassalle commence son enquête scientifique, Lessing et Jamila meurent à deux pôles opposés, à Imlil et à Assameur respectivement. Lessing et Jamila meurent justement puisqu'ils sont vivants, c'est-à-dire réels. D'ailleurs Jamila vient d'Imlil, c'est-à-dire de là où l'on retrouve Yamina, cette dernière étant la variante narrative de la première. Il en est de même

avec le double Lessing/Lassalle où il ne s'agit que d'un original et d'une variante narrative. Une preuve de plus, comme Ricardou l'a bien vu, c'est que leurs origines sont subtilement communes: "Lessing vient de Rotheim * ou ... 'maison rouge' et Lassalle de Dar el Hamra ou ...' maison rouge'."[5] Donc, encore une fois du réel à sa variante, dans les reviviscences nous avons une autre mise en abyme du réel.

4b. Le "Dramamètre".

Nous gardons ici le terme employé par Jean Ricardou. Le dramamètre est une manière d'annoncer "l'intensité des preuves" par lesquelles doit passer le "héros".[6] Ainsi, dans La Mise en scène, un scorpion se montre, par trois fois le long du récit, de plus en plus dangereux à l'égard de Lassalle. En trahissant à l'avance les étapes de la tension fictive, ce 'tensiomètre' est à sa façon une mise en abyme de la fiction. Il est aussi, indirectement, comme l'apologue, un renvoi à une lecture qui tient compte de la forme. Le procédé est repris dans La Vie sur Epsilon en la 'personne' des "sauterelles", des "scorpions" et des "guêpes". Cette fois-ci la tension est d'ordre passionnel puisque chaque fois que ces 'tensiomètres' sont évoqués ils sont

---

* souligné par l'auteur.

liés à l'apparition d'une silhouette féminine. La gradation ternaire du "dramamètre" participe évidemment du système.

5. De la réalité à la forme.

Le narrateur du "Dispositif" (Navettes) y annonce déjà ses prédispositions formelles. Se 'plaisant' à ranger autour d'une montre "aux remontoirs énormes, au verre bombé" des objets divers, le narrateur-acteur contraint ainsi le réel aux besoins de l'écriture. Il est à remarquer que ces objets ("encrier", "porte-plume", "tampon-buvard", "règle", "gomme", "almanach", "taille-crayon" etc.) trahissent une intention narrative d'ordre orchestral. Le système formel, comme la "montre", est un mécanisme. En les objets soulignés ci-dessus nous voyons les outils du scripteur alors qu'en ceux trouvés en dehors de ce même dispositif, tels que le "thermomètre", le "décimètre" et la "règle" qui se prêtent à des variations anti-réalistes, il faut voir la nécessité de raccorder les données du réel au système formel pour qu'elles puissent être intégrées aux objectifs narratifs. Aussi le temps fictif est aboli: "Les aiguilles étaient restées sur onze heures et quart..." (N., 55). Il y a dans "Le Dispositif" aussi un indice précieux de la géographie circulaire des récits futurs d'Ollier:

> Le compas avait perdu sa vis: les branches, s'ouvrant démésurément, ne pouvaient plus construire aucune figure. (N, 54).

Ce projet narratif 'd'ouverture démésurée' on le retrouve en effet au niveau de l'espace fictif du cycle romanesque. Ainsi si les lieux fictifs de La Mise en scène, du Maintien de l'ordre et de Eté indien suivent des latitudes croissantes (Sud marocain, Casablanca, New York) les quatre "rapports" de l'Echec de Nolan bouclent le cercle par des latitudes décroissantes (Norvège, Dolomites, Gibraltar, Iles tropicales de l'Atlantique). "Telle géographique symétrie, dit Ricardou, annonce ce qu'il faut nommer un miroir structurel"[7]. Cette autre mise en système est donc une mise en abyme de l'espace fictif par le fait que ce dernier est réduit à une portée principalement formelle.

C. LE SYNTAGME ANAGRAMMATIQUE

Nous avons signalé, dans Eté indien, l'indice du narrateur de faire une lecture anagrammatique. Par la suite nous avons vérifié au niveau de plusieurs fictions cette sorte de lecture et les résultats ont été satisfaisants. Pourtant nous n'allons montrer ici qu'un seul texte, que nous avons choisi spécialement, pour ne pas contrevenir à la naison d'être de chaque exemplification. Cette lecture en filigrane ne peut se faire au hasard c'est-à-dire avant l'avoir déchiffré le code syntagmatique d'équivalences ou le substitutions.

Au centre même du 'creux' de l'alphabet (Eté indien) on trouvait donc l'indicatif d'un récit d'amour après avoir procédé à un arrangement de cette 'lacune'. Et il n'est pas étonnant si au centre de notre texte, à mots



comptés, se trouve le même commandement du narrateur, "d'articuler les sons", qui veut dire, anagrammatiquement, ART DE RECULER LES SONS. Faut-il donc faire ce type de lecture. En effet revenant sur les derniers mots de Jorgensen, juste avant le texte parenthétique, nous trouvons ces mots 'curieux': "un cri rauque étouffé". Faisant le 'recul des sons' nous découvrons la forme anagrammatique de "e(st) foutue corps nu". Ces mots président à la scène qui s'ensuit et nous devons donc y déchiffrer une scène d'amour. Mais voici d'abord la lecture du système syntagmatique. Dans la 'relation' Rapport I/Eté indien (chapitre III) nous avons vu que l'oiseau naissait d'une parenté homonymique avec l'oiseux ou l'oisif. Compte tenu de cette métaphore, l'oiseau devient dans notre texte l'équivalent de Jorgensen et, dans une lecture plus poussée, peut représenter le sexe du mâle en tant que substitut métonymique de Jorgensen. Le sexe de la femme est nommé quasi-anagrammatiquement dans le texte d'une manière obsessive: "se perpétuant eNCOre* dans l'espace invarié [...] CONfuse, l'eNCOurageant de ses deux bras à demi levés, l'eNCOurageant"; de même dans cette 'fin de partie' sexuelle, "lui [...] un peu deCONtenancé, attendant QUANd même eNCOre un peu...) attendant toujours, [...] quelques seCONdes eNCOre, puis tout soN COrps s'est relâché". Quand à la

---

* Les majuscules sont à nous.

femme elle-même, elle est expressément nommée ("sa femme debout à deux pas de lui") et aura ses substituts fictifs que voici:

----- FENETRE. Par le même jeu d'homonymie, 'fenêtre' n'est ici que le 'fin être'. Or le 'fin être' c'est la FEMME.

----- HUBLOT. 'Hublot' a ici deux rapports à 'fenêtre': un rapport syntaxique ("Dressé vers la fenêtre"/"Dressé vers le hublot") et un rapport lexical car l'un, comme l'autre, est une 'ouverture' pour laisser entrer la lumière et l'air. Par cette double parenté, 'hublot' participe de la FEMME de la sorte: Hublot > fenêtre > fin être > femme.

----- VITRE. Ce mot, étant quasi-synonyme de 'fenêtre', désigne par ce biais la FEMME. A remarquer aussi la parenté syntaxique et lexicale dans le cadre du syntagme: "derrière le cadre de la fenêtre"/"derrière la vitre".

----- FORET. D'abord il y a l'évidence d'un rapport syntaxique entre "forêt" et "fenêtre": "l'oiseau blanc resurgit, planant au-dessus de la forêt"/"l'oiseau repasse derrière le cadre de la fenêtre". Ensuite on trouve dans <u>Eté indien</u> (le texte auquel se rapporte "Rapport n°I") cette métaphore structurelle à titre de référence: "forêt <u>vierge</u>" (p. 9 et p. 50). Troisièmement le mot "forêt" peut être lu aussi "forée", lecture qui permet de découvrir un troisième rapport avec la <u>femme</u>. A son tour "forêt" introduit et définit, syntaxiquement, "l'océan": "planant au-dessus de la forêt"/"comme [...] planant au-dessus de



l'océan". Les rapports syntaxiques similaires rapportent ici une superposition des sens (n'oublions pas que la forme, ici devenue syntaxe, gouverne le sens).

----- INGRID. Ingrid se transforme en l'absence même. Elle participe de la citation du 'regard' de plusieurs façons: le groupe de consonnes G-R-D leur est commun, à comparer 'regard/Ingrid'; la virgule qui les sépare ("du regard, Ingrid") associe le deuxième mot au premier; enfin une définition astucieuse: "Ingrid le regard [..]".

----- DEBOUT. Ce mot voile ingénieusement le 'lit': ce n'est que la transposition anagrammatique de l'anglais <u>to bed</u>. Donc 'debout' sera lu 'au lit'.

----- JOUE. Ce mot désigne ici la 'jambe', à notre avis, par l'homonymie des deux mots latins: <u>gamba</u> (jambe) et <u>gauta</u> (joue). D'autre part le lecteur n'a pas besoin de trop transformer le texte. Beaucoup de mots se prêtent si bien à la scène amoureuse de sorte que nous interviendrons seulement là où l'anagramme ou l'équivalent syntagmatique doit remplacer le texte:

> Silence. Debout toujours, dressé vers le
> Se lance. Au lit
>
> hublot [...] son corps comme tordu sur
> femme
>
> lui-même, torsadé, saisi en plein élan, une
>
> main ((la gauche)) plaquée sur la joue droite,
> jambe
>
> l'autre bizarrement lancée en avant, le
> (la femme)

plus loin possible, comme si elle tentait

↘d'attraper en plein ↘vol, au jugé, ↘quelque
l'apparaître un peu volage cherche

[un] objet [...]↘vent, pourtant inexistant,
cent pour cent

viendrait d'emporter [...] ((Dressé vers la

↘fenêtre, ↘tiraillé, tout son corps épousant
femme, étiré,

↘le dessin [...] mimant↘l'absence, ↘le silence
le sien la séance il se lance

↘(((l'oiseau planant au-dessus de la↘forêt)))
l'oisif femme

[...] (((l'oiseau↘repasse derrière↘le cadre
↘l'oisif séparé le drap

de la↘fenêtre, sa femme↘debout à deux pas
femme, au lit

de lui, hésitante, craintive et fière, apeurée,

confuse, l'encourageant de ses deux bras à

demi levés, l'encourageant du regard [...]

lèvres entrouvertes, haletante, souriant [...]

Les mots qui s'ensuivent, "perçant" et "vitre" (femme), sont plus que significatifs. Pour le reste nous avons donné la lecture en exemplifiant la façon dont le sexe féminin est impliqué. Il semble également que le texte peut se prêter à plusieurs lectures de ce genre puisque les combinaisons anagrammatiques peuvent être innombrables. Ainsi nous étions arrivés aussi à y déchiffrer un conte sur la pratique de la masturbation. Mais alors il faut trouver d'autres liaisons syntagmatiques pour que le code du déchiffrement change.

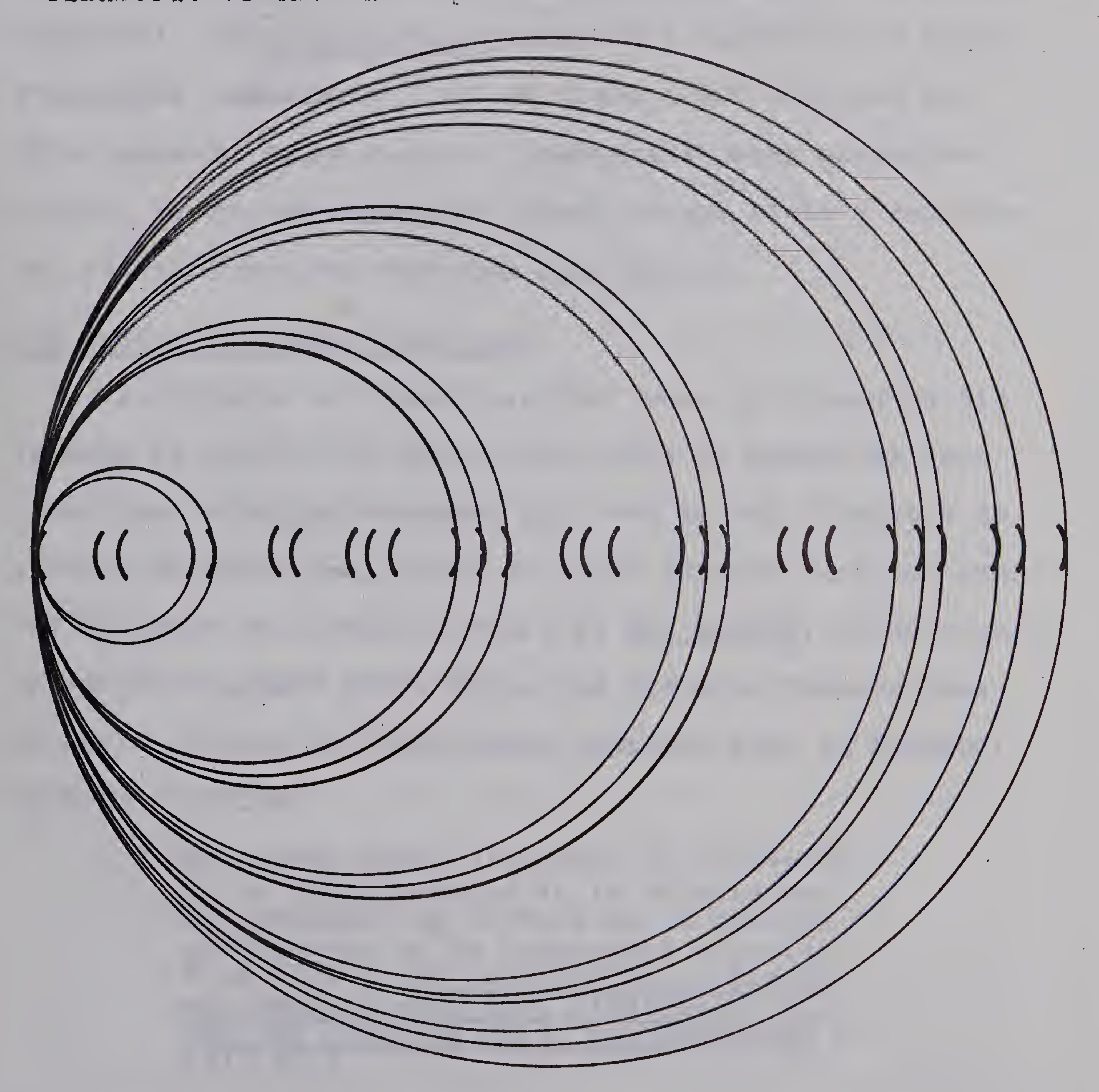
Les contes anagrammatisés sont d'autant de mises en abyme de la fiction lue à ras de texte. De la sorte, ils renversent le signifié tout en soulignant les pouvoirs créateurs et l'autonomie du signifiant. D'autre part, par l'emploi de tel ou tel code de déchiffrement, ces contes qui resurgissent des accouplements des signifiants s'annulent les uns les autres, seule restant debout une forme génératrice de nouvelles lectures.

D. LA FORMALISATION DE LA NARRATION

Revenant au sujet des 'personnages' de la fiction en question ("Rapport n°I"), nous avons l'occasion d'assister à leur évanouissement 'face' au narrateur. Constatons que la première transformation tient du personnage même qui fait l'enquête dans l'Echec de Nolan. L'enquêteur est, comme Morel, intimement lié au narrateur dont il est l'agent personnel et en qui il se résorbe. La chaîne des transformations des personnages se poursuit dans les trois "Rapports" suivants où Jorgensen ("Rapport n°I") devient à tour de rôle Jäger ("Rapport n°2"), Jimenez ("Rapport n°3"), Juarez ("Rapport n°4"), pour que le narrateur nous ramène en fin de roman à cette citation reprise du premier "texte" de Navettes, "Lentement - sur le sol souple et léger", le narrateur de L'Echec de Nolan rejoignant ainsi le premier "Je" qui ouvre la première "navette" de cette série de "textes". D'autre part, par le biais de la fiction, nous avons vu

que Nolan n'est autre que Morel, donc un autre 'blanc' dans la suite des personnages fictifs. Et en les "deux acolytes" de "Rapport N°2" on reconnaît facilement les gestes et les habitudes du couple formé par Perez et Marietti du Maintien de l'ordre. Tous les personnages participent de la citation et tous resurgissent de "l'écriture", activité appartenant uniquement au narrateur. Ce qui est extrêmement intéressant chez Ollier c'est la totale mise en abyme du temps: non seulement qu'il mine systématiquement le temps de la fiction par l'emploi des citations, de l'apologue, des "dramamètres" au niveau du récit, mais il procède à une mise en abyme du temps total de l'écriture même, en la mesure où fin et commencement textuels coïncident. Et ce zéro du temps de la narration, comme le zéro des personnages et de la fiction, ne doit pas surprendre quand on a vu 'l'effacement' des mots sur les chaînes syntagmatiques. Ainsi nous prenons connaissance de l'écriture en tant que création et destruction. Au-delà de la fiction, à la suite d'une 'lecture totale', ne reste que des traces syntaxiques d'un volume d'écriture, un langage quasi-mathématique, formel, composé des points, des virgules, des points de suspension, des parenthèses, des "enchevêtrements des courbes", des cercles vides, témoins d'une intention circonscriptible. Et pour revenir une dernière fois à notre texte, il est intéressant de grouper ces parenthèses, ces arcs de cercles, et d''achever' leur 'tendance' au

circulaire. La figure* obtenue ainsi suffit pour suggérer illustrativement la complexité narrative d'une écriture.



---

*Pour des raisons de clarté nous avons tracé les cercles qui forment un premier noeud. La figure serait complète à la suite de l'épuisement de toutes les possibilités de chacune des parenthèses à former des cercles avec chaque parenthèse opposée. C'est cette dernière image que nous avons en vue quand nous parlons du 'noeud gordien'.



Il ne faut point l'imagination pour que cette extrême formalisation de la narration soit exprimée ainsi: "Le NOEUD GORDIEN"! Ce noeud gordien illustre à merveille la toile d'un cycle **romanesque** dont le tissu a été bâti par la même 'navette': les romans y retrouvent leurs correspondances, leurs intersections, aussi chacun d'eux y retrouve son identité et tous ensemble leur unité.

Eté indien / Le noeud gordien.

La légende du 'noeud gordien' veut qu'Alexandre ait tranché ce noeud d'un coup d'épée dans le Temple de Zeus à Gordion: solution heureuse qui fera de lui le maître de l'Asie. En effet les traces de cette légende émergent comme des fantômes au niveau du récit de Eté indien, roman auquel se réfère "Rapport n°I". Voici les éléments fondamentaux de cette légende que nous avons dépistés dans la fiction:

LE NOEUD GORDIEN:

> Une durée vague s'inscrit en filigrane en un point aveugle de la conscience, uniformément au travers de la matière cotonneuse, qu'un glissement entraîne à la dérive tel un ruban de pellicule se dévidant sans fin, s'entassant en boucles grandissantes, envahissantes * (EI, 2II)

LE TEMPLE:

> Le temple - certains disent le "sanctuaire"

---

* nous soulignons ici et dans les citations suivantes.



> -ne paraît pas avoir été reconstitué avec le même soin que l'escalier immense qui y mène, mais peut-être la restauration n'est-elle pas achevée (EI, 23).

L'EPEE:

> La flamme est si courte au-dessus du bras tendu, et sculptée de manière si schématique, qu'elle figurerait tout aussi bien les anneaux d'un reptile, ou un tronçon d'épée (EI, I88).

Quant à Alexandre faut-il, peut-être, partir de Morel (Eté indien), le retrouver, comme il a été dit, en la personne de Nolan (L'Echec...), revenir à Navettes pour le dépister dans "Thème du texte et du complot" (ce dernier inspiré, à son tour, d'un texte de J.-L. Borges intitulé "Thème du traître et du héros") où, dit Ollier, James Alexander Nolan "est certes un compagnon du héros, et même le plus ancien". Nous arrêtons à Borges cet autre 'noeud gordien' qu'est la recherche d'"Alexandre" puisque de la sorte nous avons bouclé, nous aussi, les commencements de la présente étude. Remarquons seulement que la formalisation ultime de l'oeuvre de Claude Ollier renvoie le lecteur de nouveau à 'l'épaisseur' de l'écriture, vers et pour une nouvelle lecture.

NOTES.

I. Lévi-Strauss, cité par Tzvetan Todorov *in* *Poétique de la prose*, p. 248.

2. *Ibid.*, p. 247.

3. Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 247

4. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. I87.

5. *Ibid.*, p. I8I.

6. *Ibid.*, p. I88.

7. Ricardou, "textes 'mis en scène,' " *La Quinzaine Littéraire*, 38 (I967), p.6.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE CLAUDE OLLIER.

Ollier, Claude. L'Echec de Nolan. Paris:Gallimard,N.R.F., I967.

---------------. Eté indien. Paris: Minuit, I963.

---------------. Le Maintien de l'ordre. Paris:Gallimard, N.R.F., I96I.

---------------. La Mise én scène. Paris:Minuit, I958.

---------------. Navettes. Paris:Gallimard, N.R.F.,I967.

---------------. La Vie sur Epsilon. Paris:Gallimard, N.R.F., I972.

ARTICLES PAR CLAUDE OLLIER.

"Débat sur le roman". Tel Quel, I7 (I964), I2-54.

Ollier, Claude. "Enquête sur la critiques". Tel Quel, I4 (I963), 68-9I.

---------------. "Lecture, écriture, lecture". La Nouvelle Revue Française, 36 (I970), 202-204.

---------------. "L'Opinion des nouveaux romanciers". La Quinzaine littéraire, I2I (I97I), I0.

---------------. "Problèmes du nouveau roman: Trois avis autorisés". Les Lettres Françaises, I203 (I967), I3.

---------------. "Sur un itinéraire hasardeux". Les Cahiers Littéraires, 7 (I970-7I), 25-26.

---------------. "Vingt ans après". Nouveau Roman: hier et aujourd'hui 2) Pratiques. Paris: Union Générale d'Editions, I972.

OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTES SUR OLLIER.

Albérès, R.-M. "Choisissez votre réalisme" Les Nouvelles Littéraires, 2092 (I967), 5.

-------------. "Nouveau Roman. De l'anecdote au lyrisme" in Le Roman d'aujourd'hui I960-I970.Paris:Albin Michel,I970.

Alter, Jean V. "L'Enquête policière dans le nouveau roman; la 'Mise en scène' de Claude Ollier" in Un nouveau roman;recherches et traditions. La critique étrangère, ed.J.H. Matthews. Paris:Minard, I964.

"Auteurs". La Quinzaine Littéraire, 3I (I967), 4.

"Autoportrait: Claude Ollier, une patience maniaque". Magazine Littéraire, I2 (I967), 36-37.

Berger, Yves. "L'Approche mortelle". La Nouvelle Revue Française. 9 (I96I), 507-5I0.

Camproux, Charles. "La Langue et le style de Claude Ollier". Les Lettres Françaises, I2 mars I969, 3.

Chapsal, Madeleine. "L'autre réalité de la fiction". L'Express, 830 (I967), 47-48.

"Enquête sur la critique". Tel Quel, I4 (I963), 68-9I.

Estang, Luc. "Eté indien de Claude Ollier". Le Figaro Littéraire, 923 (I963), 5.

Fabre-Luce-Karplus, Anne. "L'imaginaire dans le nouveau roman ou l'abolition des privilèges." Revue des Sciences Humaines, II9 (I965), 44I-446.

[Fisson, Pierre.] "Pierre Fisson mène l'enquête sur le nouveau roman: Félicien Marceau, Claude Ollier, Roger Nimier." Le Figaro Littéraire, 859 (I962),3.

Foucault, Michel. "Le langage de l'espace". in Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman, éd. Réal Ouellet. Paris: Garnier, I972.

Fournier, Edith. "La Sauvegarde de l'instant". Médiations, 5 (I962), I55-I6I.

Fusco, Mario. "Claude Ollier: Le Maintien de l'ordre". Letterature moderne, XII, 4 (I962), 404-406.

Henriot, Emile. "Un nouveau roman: 'La Mise en scène' de Claude Ollier, et 'Les Gens de la nuit', de Michel Déon". Le Monde, 3 déc. I958.

Howlett, J.- "'La Mise en scène', par Claude Ollier". Les Lettres Nouvelles, 67 (I959), I22-I25.

Lecomte, Michel. "'Le Maintien de l'ordre', par Claude Ollier.' La Vocation transparente de Jean Paulhan', par Roger Judrin". Synthèses, I83 (I96I), 388-39I.

Nadeau, Maurice. "Claude Ollier" in Le Roman Français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1970.

Noguez, Dominique. "Plus qu'un Borges français" in Les Critiques de notre temps et le nouveau Roman, ed.R. Ouellet. Paris:Gallimard, 1972.

Ricardou, Jean. "Aspects de la description créatrice. Comme une post face à 'Description panoramique d'un quartier moderne' de Claude Ollier". Médiations, 3 (1961), 13-32.

---------------. "Aventures et mésaventures de la description" Critique, t.17, 74 (1961), 937-949.

---------------. "La description créatrice: une course contre le sens" in Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.

---------------. "L'Enigme dérivée" in Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil, 1971.

---------------. "Textes 'mis en scène'". La Quinzaine Littéraire, 38 (1967), 6.

---------------. "Une description trahie" in Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.

Ronse, Henri. "Entretien avec Claude Ollier". Les Lettres Françaises, 1209 (1967), 13.

Rosa, A.de."Romanzi Francese". Il Ponte, luglio 1965,988-90.

Roudiez, S. "Le Jeu du texte et du récit chez Claude Ollier" in Nouveau Roman: hier et aujourd'hui 2) Pratiques. Paris: Union générale d'Editions, 1972.

Rousseaux, André. "Un disciple de M.Robbe-Grillet." Le Figaro Littéraire, 8 nov. 1958, 2.

Thibaudeau, Jean. "'Le Maintien de l'ordre' par Claude Ollier". Tel Quel, 7 (1961), 54-56.

Villelaur, Anne. "Réussite de Claude Ollier". Les Lettres Françaises, 1215 (3 - 9 janv. 1968), 6.

Wintzen, René. "Claude Ollier". Littérature de notre temps, III (1966), 169 - 172.

AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTES.

Albérès, R.-M. L'Aventure intellectuelle du XXe siècle; panorama des littératures européennes I900-I970. Paris: Albin Michel, I969.

--------------. Bilan littéraire du XXe siècle. Paris: Nizet, I97I.

--------------. Histoire du roman moderne. Paris:Albin Michel, I962.

--------------. Métamorphoses du roman. Paris:Albin Michel, I967.

--------------. Le Roman d'aujourd'hui I960-I970. Paris: Albin Michel, I970.

Barrère, J.B. La Cure d'amaigrissement du roman. Paris: Albin Michel, I964.

Barthes, Roland. "L'Arbre du crime". Tel Quel, 28 (I967), 23-37.

----------------. "Comment parler à Dieu". Tel Quel, 38 (I969), 32-54.

----------------. Critique et Vérité. Essai. Paris:Seuil, I966.

----------------. Le Degré zéro de l'écriture. Paris:Seuil, I953.

----------------. "Ecrivains, intellectuels, professeurs". Tel Quel, 47 (I97I), 3-I8.

----------------. "Eléments de sémiologie". Communications, 4 (I964), 9I-I34.

----------------. Essais critiques. Paris: Seuil, I964.

----------------. "Leçon d'écriture". Tel Quel, 34 (I968), 28-33.

----------------. "La Littérature, aujourd'hui". Tel Quel, 7 (I96I), 32-4I.

----------------. "Littérature et signification". Tel Quel, I6 (I964), 3-I7.

Baudry,Jean-Louis."Comme un livre". Tel Quel,24(I966),56-62.

Baudry, Jean-Louis. "Ecriture, fiction, idéologie". Tel Quel, 3I (I967), I5-30.

-------------------. "Freud et la création littéraire". Tel Quel, 32 (I968), 63-85.

Boisdeffre, Pierre de. "Un roman sans romanesque; une littérature ésotérique; des nouvelles techniques en 'nouveau roman'". La Revue des Deux Mondes, sept-oct. I960, 420-437.

Borges, Jorge-Luis. "L'Art narratif et la magie". Tel Quel, 7 (I96I), 3-I0.

-------------------. Enquêtes. Paris: Gallimard, I957.

Brée, Germaine. "The 'new novel' in France". The American Society Legion of Honor Magazine, XXI n°I (I960), 33-43.

Bremond, Claude. "Le message narratif". Communications, 4 (I964), 4-32.

Burucoa, Chr. "Mythologie de'l'absence' dans le roman contemporain". Cahiers du Nord, 26, I07-I08 (I956), 3I-36.

Butor, Michel. Essais sur le roman. Paris: Gallimard,I972.

-------------. La Littérature, aujourd'hui - IV. "Tel Quel", (I962), 58-65.

Caillois, Roger. "Le Démon de l'Analogie." Tel Quel, I4 (I963), 3-I0.

Carapetyan, Francelle. Problèmes d'écriture chez Robbe-Grillet. Thèse M.A. Univ. of Alberta, I969.

Chklovski, Victor. "L'Art comme procédé". Tel Quel, 2I (I965), 3-I8.

La Critique de notre temps et le nouveau roman. Paris: Garnier, I972.

Cruikshank, John,(ed.). The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction I935-I960. London: Oxford Univ. Press, I962.

Curtis, Jean-Louis. "Vers un nouveau romantisme". Réalités, 289 (I970), 75-77.

Davis, J.-B. Autonomie et relativisme dans le roman français contemporain. in Diss. Abstracts 23 (I962-63) [Thèse,Pennsylvania I962].

Déguy, Michel. "Sur le commentaire Heideggerien de Hölderlin". Tel Quel, 8 (I962), 57-65.

Duboz, Marie-Thérèse. "Métamorphoses du cercle". Tel Quel, 9 (I962), 55-56.

Faye, Jean-Pierre. "Idéographie et idéologie". Tel Quel, 29 (I967), 47-52.

Faye, Jean-Pierre. "Le récit hunique". Tel Quel, 27 (I966), 9-I6.

Gauthier, Yvon. L'Arc et le cercle. Montréal: Bellarmin, I969.

Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, I972.

----------------. Figures:Essais. Paris: Seuil, I966.

----------------. "La Rhétorique et l'espace du langage". Tel Quel, I9 (I964), 44-54.

----------------. "Une poétique 'structurale'?" Tel Quel, 7 (I96I), I3-I9.

----------------. "Valéry et l'axiomatique littéraire". Tel Quel, 23 (I965), 75-8I.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, I964.

Goux, Jean-Joseph. "Lecture abstraite et lecture concrète". Tel Quel, 27 (I966), 93-94.

Howlett, J. "Distance et personne de quelques romans d'aujourd'hui". Esprit, 26, 7-I2 (I958), 87-90.

Irigaray, Luce. "Le V(i)ol de la lettre". Tel Quel, 39(I969), 64-77.

Jakobson, Roman. "Du réalisme artistique". Tel Quel, 24(I965), 33-4I.

----------------. "Glossolalie". Tel Quel, 26 (I966), 3-9.

Jakobson, Roman. "Un exemple de termes migratoires et de modèles institutionnels à propos du cinquantième anniversaire du cercle linguistique de Moscou". Tel Quel, 38 (I969), 23-3I.

Janvier, Ludovic. Une parole exigente: Le Nouveau Roman. Paris: Minuit, I964.

Kanters, Robert. "Situation présente du 'nouveau roman'. Sur les ruines du roman existentialiste". Le Figaro Littéraire, 26 mars I960, I-2.

Kristeva, Julia. "Comment parler à la littérature". Tel Quel, 47 (I97I), 27-49.

----------------. "Distance et anti-représentation". Tel Quel, 32 (I968), 49-53.

----------------. "Du symbole au signe". Tel Quel, 34 (I968), 34-4I.

----------------. "L'Engendrement de la formule". Tel Quel, 37 (I969), 34-73.

----------------. "L'Engendrement de la formule (fin)". Tel Quel, 38 (I969), 55-8I.

----------------. "Matière, sens, dialectique". Tel Quel, 44 (I97I), I7-34.

----------------. "Pour une sémiologie des paragrammes". Tel Quel, 29 (I967), 53-75.

Lop, E. et Sauvage, A. "Essai sur le nouveau roman". La Nouvelle Critique, I24 (I96I).

Lotman, I.M. "Le Nombre dans la culture". Tel Quel, 35 (I968), 24-27.

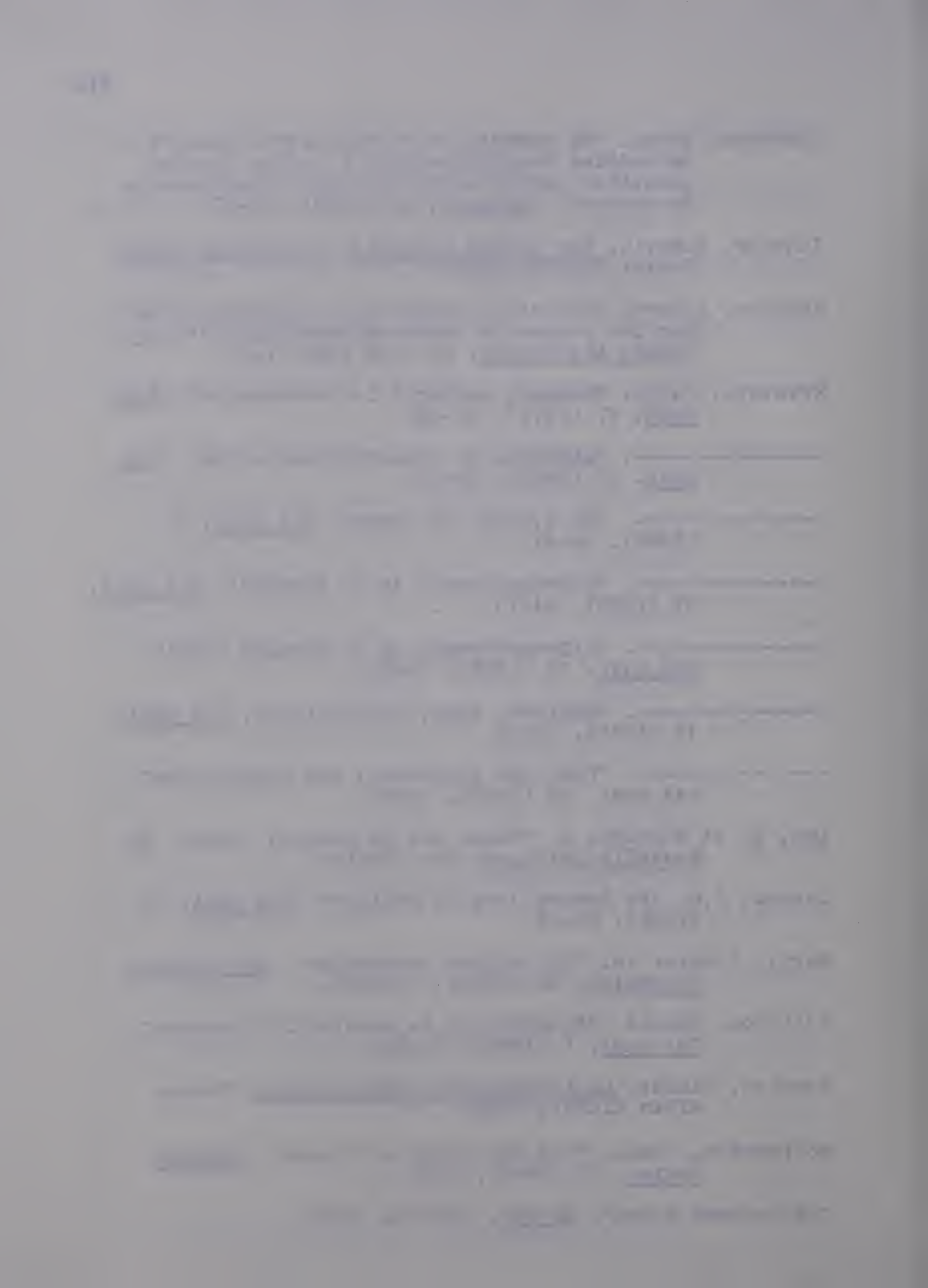
Magny, Olivier de. "La lecture romanesque". Les Lettres Nouvelles, 68 (I959), 268-275.

Matignon, Renaud. "Flaubert et la sensibilité moderne". Tel Quel, I (I960), 83-89.

Mauriac, Claude. La Littérature contemporaine. Paris: Albin Michel, I969.

Morissette, Bruce. "The new novel in France", Chicago Review, I5 (I962), I-I9.

"Le Nouveau Roman". Esprit, 263-264, I958.



Nouveau Roman: hier et aujourd'hui 2)Pratiques. Paris: Union Générale d'Editions, 1972.

Ouellet, Réal éd. Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman. Paris: Garnier, 1972.

Peyre, Henry. French Novelists of Today.New York: Oxford Univ. Press, 1967.

Peytard, Jean. Syntagmes (Linguistique française et structures du texte littéraire). Paris: Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, 123, Les Belles Lettres 95, 1971.

Picon, Gaëtan. "Du roman expérimental". Mercure de France, 330 (1957), 300-304.

--------------. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris: Gallimard, 1951.

Pingaud, Bernard. (Ed). Ecrivains d'aujourd'hui, 1940-1960. Paris: Grasset, 1960.

----------------. "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui". Cahiers de l'Assoc. internationale des Etudes Françaises, 14 (1962), 166-177.

Pleynet, Marcelin. "Les Problèmes de l'avant-garde" Tel Quel, 25 (1966), 77-86.

Positions et oppositions sur le roman contemporain: Actes du Colloque de Strasbourg présentés par Michel Mansuy. Paris: Klincksieck, 1971.

Raimond, Michel. "L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman" in Positions et oppositions sur le roman contemporain. Paris: Klincksieck, 1971, pp.181-198.

Ricardou, Jean. "L'activité rousselienne". Tel Quel, 39 (1969), 78-99.

--------------. "Esquisse d'une théorie des générateurs" in Positions et oppositions sur le roman contemporain. Paris: Klincksieck, 1971, 143-150.

--------------. "Expression et fonctionnement". Tel Quel, 24 (1966), 42-55.

--------------. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil, 1971.

Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.

---------------. "La Querelle de la métaphore". Tel Quel, I8 (I964), 56-65.

---------------. "Réalités variables". Tel Quel, I2 (I963), 3I-37.

Robbe-Grillet, Alain. "La Littérature, aujourd'hui - VI". Tel Quel, I4 (I963), 39-45.

---------------------.Pour un nouveau roman. Paris: Gallimard, I972.

---------------------. "Une voie pour le roman futur". La Nouvelle Revue Française, 8 (I956), 77-84.

Roussel, Raymond. Comment j'ai écrit certaines de mes histoires. Paris: Pauvert, I963.

Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon: Essais sur le roman. Paris: Gallimard, I970.

Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique Générale. Paris: Payot, I955.

Schefer, Jean-Louis. "Note sur les systèmes représentatifs". Tel Quel, 4I (I970), 44-67.

--------------------. "Séquences, Rôles, Figures". Tel Quel, 26 (I966), 69-80.

Sollers, Philippe. "Dante et la traversée de l'écriture". Tel Quel, 23 (I965), I2-33.

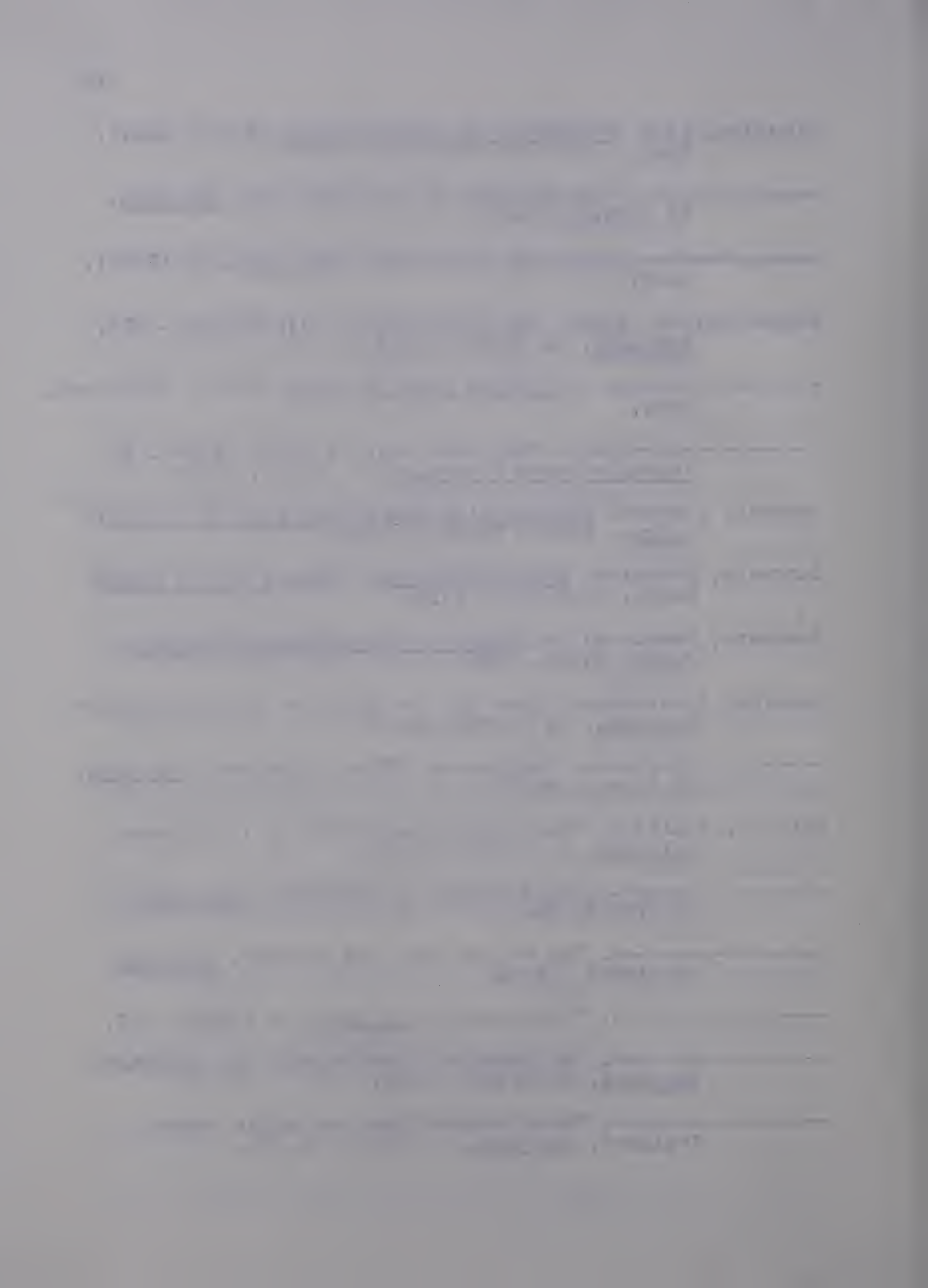
------------------. "Littérature et totalité". Tel Quel, 26 (I966), 8I-95.

------------------. "La Pensée émet des signes". Tel Quel, 20 (I965), I2-24.

------------------. "Programme". Tel Quel, 3I (I967), 3-7.

------------------. "Le Roman et l'expérience des limites". Tel Quel, 25 (I966), 20-34.

------------------. "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet". Tel Quel, 2 (I960), 49-53.



Starobinski, Jean. "Le Texte dans le texte - Extraits inédits des 'Cahiers d'anagrammes' de Ferdinand de Saussure". Tel Quel, 37 (I969), 3-33.

Thibaudeau, Jean. "Le Roman comme autobiographie". Tel Quel, 34 (I968), 67-74.

Todorov, Tzvetan. "Choderlos de Laclos et la théorie du récit". Tel Quel, 27 (I966), I7-28.

----------------. "La Description de la signification en littérature". Communications, 4 (I964), 33-39.

----------------. "Formalistes et futuristes". Tel Quel, 35 (I968), 42-45.

----------------. "Les Hommes - récits". Tel Quel, 3I (I967), 64-73.

----------------. Littérature et signification. Paris: Larousse, I967.

----------------. Poétique de la prose. Paris: Seuil, I97I.

----------------. "Le Récit primitif". Tel Quel, 30 (I967), 47-55.

----------------. éd. Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes. Paris: Seuil, I966.

Zéraffa, Michel. "Après le roman, le romanesque" in Positions et oppositions sur le roman contemporain. Paris: Klincksieck, I97I, pp. I99-2I4.